

Beiträge zur Geschichte der Skulptur im Halberstädter Dom.

Das Triumphkreuz, die Strebepfeilerfiguren, die Skulpturen des 14. Jahrhunderts in der Marienkapelle.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde der Hohen philosophischen Fakultät der Königlichen vereinigten Friedrichs-Universität Halle-Wittenberg

vorgelegt von

ALFRED WOLTERS.

aus Cöln a. Rh.

Halle a. S.
1911.

Referent:

Professor Dr. GOLDSCHMIDT.

Allen denen, die meiner Arbeit ihr Interesse geschenkt haben, sage ich an dieser Stelle meinen herzlichen Dank.

Ganz besonders verpflichtet und dankbar bin ich meinem verehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. A. Goldschmidt, der mich auf die Bearbeitung der Skulpturen des Halberstädter Doms hinwies. Es ist mir eine Freude, Herrn Professor Dr. W. Pinder für die vielen Anregungen, die ich ihm verdanke, hier meinen Dank sagen zu können. Für ihr Interesse an dieser Arbeit und für mancherlei Hinweise danke ich Herrn Hermann Giesau, Herrn Dr. Leon Preibisz, Herrn Werner Noack.



Inhalt.

□ □



Einleitung.

Der Halberstädter Dom birgt einen reichen Schatz mittelalterlicher figürlicher Skulptur. Die Fülle der Denkmäler, die eine scheinbar ziemlich ununterbrochene Reihe vom frühen 13. Jahrhundert bis ins 16. hinein bilden, liess es berechtigt erscheinen, sie in Form einer Monographie insgesamt zu behandeln. Denn hier schien eine lange Entwicklung vorzuliegen. Die eingehendere Beschäftigung aber zeigte bald, dass von einer fortlaufenden einheimischen Entwicklung keine Rede ist. Vielmehr haben wir es hier — im 13. und 14. Jahrhundert wenigstens — mit Einzelfällen ausgeprägten Stilcharakters zu tun, die keine direkte Verbindung unter einander haben und deren Stil zum Teil importiert ist. Die Werke des 15. und 16. Jahrhunderts aber reizten ihrer geringeren Qualität, ihres zum Teil rein steinmetzlichen Charakters wegen nicht in dem Masse wie die des 13. und 14. Jahrhunderts zu einer eingehenden Behandlung. Die letzteren bieten teils ihrer Qualität wegen, teils wegen der Sicherheit, mit der wir den Import ihres Stilcharakters erkennen können, Interesse. Da es ausserdem ratsam erschien, auf die Bearbeitung einer Gruppe des 13. Jahrhunderts, der Skulpturen der Vorhalle zu verzichten, da diese in anderem Zusammenhang behandelt werden, und da es bei dem Mangel einer fortlaufenden Entwicklungslinie nicht auf Vollständigkeit ankommen konnte, so ergab sich die Einteilung der Arbeit in 3 getrennte Kapitel. Diese behandeln das Triumphkreuz, die Strebepfeilerfiguren der Nordseite, die Skulpturengruppe des 14. Jahrhunderts in der Marienkapelle.

Eine direkte Verbindung besteht zwischen diesen Werken nicht. Der Zusammenhang, der den Arbeiten durch ihren Aufstellungsort in der gleichen Kirche gegeben wird, könnte also als ein rein zufälliger wirken, und damit die Behandlung dieser verschiedenen Einzelerscheinungen im Rahmen einer Untersuchung als eine allzu lockere Aneinanderreihung im Grunde zusammenhangloser Dinge erscheinen. Gerade durch die Tatsache aber, dass hier keine einheimische Entwicklung vorliegt, sondern dass der gleiche Auftraggeber zu verschiedener Zeit Bildhauer von ganz verschiedener Herkunft, von ganz verschiedener lokaler Schulung beschäftigte, scheint mir ein nicht uninteressanter historischer Zusammenhang gebildet zu werden; denn wir sehen hier die Wirkung der jeweilig massgebenden künstlerischen Quellen in grosser Deutlichkeit. Die Untersuchung hat also nicht die Absicht, eine lokale Entwicklungslinie in ihren einzelnen Gliedern klar zu legen, sondern sie will in deutlichen Einzelerscheinungen den Niederschlag der grossen Phasen der allgemeinen Entwicklung an einem Ort zeigen.

Kapitel I.

Das Triumphkreuz.

Das älteste Denkmal figürlicher Skulptur im Halberstädter Dom, älter als der jetzige Dom selbst, ist das kolossale holzgeschnitzte Triumphkreuz. [1]) Es hängt über der Lettnerwand zwischen den Vierungspfeilern. Die Kreuzigungsgruppe erhebt sich auf einem hochkantig gestellten Querbalken von ca. 8,50 m Länge und 70 cm Höhe. Dieser Tragebalken ist zwischen die beiden Pfeiler der Vierung so eingefügt, dass er den Kern der Pfeiler zwischen dem, nach dem Mittelschiff zu gelegenen Hauptdienst und dem nach dem Chor zu nächstfolgenden trifft. Die von diesem Balken getragene Kreuzigungsdarstellung besteht aus der Mittelgruppe des Kruzifixus mit Maria und Johannes unter den Kreuzarmen und zwei flankierenden Cherubim. Diese Figuren haben eine Höhe von ca. 2,20 m. Das Kreuz, ca. 5,20 m hoch und ca. 3,80 m breit, hat die in der Kleinkunst häufige und offenbar aus ihr übernommene Form mit Kleeblattbögen an Stamm- und Querholzenden, und einer um den Schnittpunkt der Balken liegenden Scheibe, die hier zum Nimbus hinter dem Haupt Christi geworden ist. Der Kleeblattbogen am Fuss des Kreuzes ruht mit seinem unteren Kreissegment in einem entsprechenden Ausschnitt in der Mitte des Tragebalkens. Auf diesem Kreuz ist der eigentliche Kreuzesstamm, an dem Christus hängt, leistenartig aufgelegt. Der Querschnitt dieser Kreuzleiste, die bis zu den Ansätzen der Kleeblattbögen reicht, hat die Gestalt eines halbierten Achtecks. Die Vorderfläche des unterlegten grossen

Kreuzes ist so eingetieft, dass ein erhabener Rand ringsum rahmenartig stehen bleibt. In dem Kleeblattbogen am Fussende des Kreuzes befindet sich die Figur Adams in Hochrelief, die mit der Rechten die Kreuzleiste trägt; in den Bögen an den Enden des Querholzes sind die Relieffiguren wagerecht heranfliegender Engel angebracht, die mit beiden Händen den Querbalken der Kreuzleiste halten; in dem Bogen an der Spitze des Kreuzes befindet sich in Hochrelief die Halbfigur eines Engels, die ein Schriftband mit der Inschrift

IHC ∘ NA · · RENZ · REXI

trägt. In einem auf der Mitte der Vorderseite des Tragebalkens ausgesparten Bildfeld stehen die Relieffiguren zweier Engel, die in ihren Händen das Kreuz halten. An entsprechender Stelle auf der Rückseite befindet sich die Darstellung der Frauen am Grabe. Rechts und links von den Engeln auf der Vorderseite sind die Brustbilder von 10 Aposteln unter kuppelförmigen Baldachinen angebracht, die den Tragebalken bis zu seinem Ende ausfüllen; ihnen entsprechen auf der Rückseite die Brustbilder von 10 Propheten unter ähnlichen Baldachinen. Die Zehnzahl der Apostel und Propheten ist eine Folge davon, dass der Querbalken auf beiden Seiten verkürzt wurde, um zwischen die Pfeiler der jetzigen Kirche eingepasst zu werden, deren Mittelschiff, wie hieraus hervorgeht, schmaler ist, als das des früheren Dombaues war, für den das Triumphkreuz gearbeitet wurde. [2]) An beiden Enden des Balkens aber, auf Vorder- und Rückseite ist noch je etwa ein Drittel der äussersten Baldachine stehen geblieben. Um die ursprüngliche Länge des Tragebalkens — mithin auch die Schiffsbreite des früheren Dombaues — zu errechnen, muss man ca. 1 m zu der jetzigen Balkenlänge hinzufügen; man erhält also ein ursprüngliches Breitenmass von ca. 9,50 m.

Gehen wir zur Betrachtung der Darstellung im einzelnen über, so beginnen wir mit der Kreuzigungsgruppe. Der Gekreuzigte hängt mit fast wagerechten, in den Ellenbogen nur schwach gekrümmten Armen. Die Hände sind flach ausge-

streckt an den Balken gepresst, die Daumen dabei wenig abgespreizt. Der Körper ist in der Hüfte leicht nach rechts [3]) ausgebogen. Die Beine, die auf einem Aspis an Stelle eines Suppedaneums neben einander stehen, sind in den Knien leicht nach vorn und nach rechts gebogen. Die Seitenbiegung des rechten Beines ist — hierin erkennen wir ein Anklingen des Stand- und Spielbeinmotivs — etwas stärker als die des linken. Nach derselben Seite und nach vorn neigt sich das Haupt Christi. Das in der Mitte gescheitelte Haar liegt in glatter Masse am Kopf an; diese ist nur durch schmale, eng neben einander liegende eingeschnittene Linien gegliedert, die vom Scheitel ausgehen und zum Nacken hin verlaufen. Die Stirn umzieht und überwölbt ein schwerer Wulst von Haaren, der, hinter die Ohren gelegt, von hier aus auf die Schultern herabfällt; anfangs ist er nur leise in sich gedreht, auf der Schulter aber endigt er in einer sich stark schlängelnden Locke. Kinn und Wangen sind von einem kurzen, ganz wenig gewellten, gescheitelten Bart umrahmt, den ebenfalls einfache parallel eingeschnittene Linien durchziehen. Der Schädel ist schmal aber hoch; die hohe Stirne steigt steil an; über den Augenbrauen und wiederum unter dem Haaransatz ladet sie stark aus. Die höchste Stelle des Schädels liegt weit zurück, die grösste Tiefe in Stirnhöhe. In Lunettenform begrenzen die Haare die Stirn. Fast parallel zur Linie des Haaransatzes ziehen sich die Augenbrauen, die zum Ausdruck des Schmerzes über der Nase in die Höhe gezogen sind, dann in einer nach oben ausgebogenen flachen Kurve weit zurück bis zu den Schläfen laufen. Beim Uebergang von den Brauen zur Nase bildet sich ein scharf markiertes Dreieck, dessen Spitze sich in dem Nasenrücken fortsetzt. Die Augen sind halb geschlossen; das obere Lid senkt sich tief über sie herab, so dass nur ein schmaler Schlitz offen bleibt, der flach nach unten gebogen ist und in gleicher Richtung verläuft wie die Augenbrauen. Die Augen liegen tief unter der vorspringenden Stirn; scharf springt der schmale Grat der Nase aus der Gesichtsoberfläche hervor. Die Nase ist hakenförmig gebogen, scharfe Falten

ziehen sich von den Augenwinkeln ausgehend an ihr entlang zu den Mundwinkeln herab. Der Mund ist halb geöffnet, die Lippen sind unterschnitten und in den Winkeln stark herabgezogen. Der Körper Christi ist breit und schwer, seine Formen sind weich und rund, die Angaben der Details sind deutlich aber nie scharf. Die Bildung beschränkt sich nicht auf die Hervorhebung der markanten Teile des Knochengerüstes, sondern es sind auch die weicheren Bewegungen in der Körperoberfläche zum Ausdruck gebracht. Zeigt sich in einzelnen Teilen eine gute Kenntnis des Anatomischen — z. B. darin, wie das Angespanntsein der Bauchmuskeln zum Ausdruck gebracht ist — in anderen eine liebevolle Schilderung von Detailformen — wie in der Modellierung der Füsse — so fehlt es doch auch nicht an charakteristischen Merkmalen von Primitivität, die sich z. B. in den unverstandenen Formen der Kniee und Schienbeine zeigt. Bekleidet ist Christus mit einem Schurz, der bis auf die Kniee herabfällt; er ist in der Mitte geknotet; die Stoffmasse ist in einem um die Hüften herumgewickelten Wulst gegürtet; die bei der Knotung entstehenden Zipfel sind zu beiden Seiten des Knotens hinter den Wulst eingesteckt, kommen an den Hüften in einer einfach flachsackartig hängenden Falte wieder zum Vorschein, um dann, wiederum in die Gürtung eingesteckt, hinter dieser zu verschwinden. Drei grosse Faltengruppen gliedern den Schurz insgesamt; alle drei betonen stark die Vertikale. Die eine liegt in der Mitte und geht vom Knoten aus; sie bildet die Vertiefung des Stoffes zwischen den Beinen. Die beiden anderen fallen rechts und links vom Körper bis unter die Kniee herab und bringen mit ihrer stark betonten Vertikalrichtung ebenso wie die Faltengruppe zwischen den Beinen das lose Hängen des Schurzes zum Ausdruck im Gegensatz zu den Teilen, die an die Schenkel angepresst, deren Form markieren. Erhöht wird die gegensätzliche Wirkung dieser beiden Stoffteile dadurch, dass der Saum des Schurzes über beiden Knieen in die Höhe gezogen ist, so dass also die vertikal gegliederten Teile am tiefsten herabhängen.

Zur Rechten Christi unter dem Kreuzarm, senkrecht unter der Stelle, wo der Kleeblattbogen ansetzt, steht Maria. Ihre Füsse ruhen auf den schlangenartigen Windungen des Leibes eines hundeköpfigen Aspis'; der Körper der Maria ist insgesamt leicht nach dem Kreuz zugewandt. Der Kopf ist leise nach unten geneigt, so dass die Beziehung zu Christus nur ganz leicht durch die geringe Drehung des Körpers angedeutet ist. Die linke Hüfte ist schwach ausgebogen, die Kniee sind etwas nach vorn gewinkelt und nach links gebogen. Wie bei der Beinstellung Christi zeigt sich hierin ein leises Anklingen des Stand- und Spielbeinmotivs. Die Hände hält sie vor die Brust erhoben; die Arme schmiegen sich an den Körper an; mit der linken Hand umfasst sie die Handfläche der rechten. Maria ist mit einem langen engärmeligen Gewand bekleidet. Vor den Handgelenken endigen die Aermel in kleinen Manchetten. Das Gewand fällt bis zum Boden herab. Es staut sich über und zwischen den Füssen, die mit den Spitzen aus dem krausen kleinen Staugefältel herausragen. Deutlich markieren sich die Formen der Beine unter dem graden Fall des Gewandes, das zu beiden Seiten und zwischen ihnen in eine tiefere Ebene zurücktritt und die Konturen und die Mitte der Figur durch vertikale Steilfalten betont. Dieser Vertikalismus zeigt sich besonders deutlich auf der rechten Seite der Figur, wo der Kontur in einer ununterbrochenen Senkrechten von der Schulter bis zum Boden herabfällt. Maria trägt einen um Kopf und Schulter geschlungenen Mantel. Er geht von der rechten Schulter aus, zieht sich quer über die Brust, wobei er lose, flach sackartig herabhängt; dann ist er um die linke Schulter, um Kopf und Rücken geschlungen und kommt über der rechten Schulter wieder zum Vorschein. Von dieser hängt das letzte Stück in einem langen, schmalen Zipfel bis auf den Oberschenkel herab; der Saum dieses hängenden Gewandteiles ist vom Unterarm an abwärts zickzackförmig bewegt. Der Saum des Mantels legt sich über die erhobenen Unterarme und zieht sich von ihnen aus mit ganz glattem geradem Kontur nach den Seiten der Figur herab. Der glatte

Fall des vom linken Arm herabgleitenden Saumes bildet über dem Knie einen aus dem Kontur der Figur herausspringenden glockenförmigen zackigen Zipfel. Auf der Rückseite ist der Mantel in einfacher Weise so drapiert, dass von beiden Schultern aus grosse Vertikalfalten bis zum unteren Saume herabfallen. Zwischen diesen, auf beiden Seiten begrenzenden Vertikalen, ziehen sich, auch von den Schultern ausgehend, je zwei Faltenzüge nach der Mittellinie der Figur hin und treffen sich dort in spitzem Winkel. Auf dem Kopf liegt der Mantel glatt an; sein Saum rahmt das Gesicht so ein, dass er über der Stirn etwas über dem Haaransatz in einer ganz stumpfwinklig gebrochenen Linie hinläuft, dann bis zu den Ohren, diese verdeckend, zurücktritt, wobei er sich etwas vom Gesicht ablöst, um sich dann nach dem Halse zu wieder enger anzuschliessen. Bei der Kopfbildung der Maria fällt, was besonders bei der Profilansicht deutlich wird, die Höhe und Schmalheit der Schädelbildung auf. Von vorn gesehen zeigt sich das in der Länge des Gesichtsovals, die allerdings durch die notwendige Unteransicht in ihrem Eindruck gemildert wird. Besonders deutlich bei der Profilansicht wird auch die starke Hervorhebung der Nase. Diese springt als scharfer Grat weit aus der Gesichtsfläche heraus und setzt sich scharf von den Wangenpartien ab. Sie ist leise gebogen, und da das Untergesicht weit zurücktritt, so ist das Vorspringen ihres Konturs besonders auffallend. In der Profilansicht deutlich zu erkennen ist auch ein anderes Charakteristikum der Gesichtsbildung: das weite Zurück- und Herabziehen des Bogens der Augenbrauen. — Der ganze Mittelteil des Gesichtes mit Nase, Lippen, Kinn und den vorderen Backenteilen bildet einen deutlich markierten Streifen, der sich von den plötzlich nach den Seiten umbiegenden seitlichen Gesichtsteilen absetzt. Man hat das Gefühl, als sei der Kopf aus einem Würfel ausgeschnitten, aus dessen Vorderseite die vorderen Gesichtsteile gebildet erscheinen, während die seitlichen Partien des Kopfes, den Seiten des Würfels entsprechend, unvermittelt fast rechtwinklig umbiegen. Die Augen liegen tief in den Höhlen und

weit auseinander; das untere Augenlid verläuft fast wagerecht, das obere ist stark gewölbt und überschneidet das untere am äusseren Augenwinkel. Deutlich markiert sich eine von den Augenwinkeln zu den Mundwinkeln herablaufende Linie, in der sich gewissermassen die Fläche der Mittelpartie des Gesichtes mit dessen seitliche Teilen trifft. Die Nase hat einen ziemlich scharfgrätigen Rücken, verbreitert sich aber stark nach der Fläche der Wangen zu. Dadurch bekommt sie eine breite gerade untere Abschlusslinie mit grossen Nasenlöchern. Bevor der Nasenrücken in die Augenbrauen übergeht, verbreitert er sich zu einer kleinen dreieckigen Fläche. Die Lippen sind stark unterschnitten, die Oberlippe nach oben gewölbt. Unter dem Mantelsaum über der Stirn kommt ein schmaler Streifen in der Mitte gescheitelten, glatt anliegenden Haares zum Vorschein. Der Gesamteindruck der Figur wird bestimmt durch ihre Einbegrenzung in ein, durch die vertikalen Konturen gebildetes, schmales Rechteck, durch den Vertikalismus der Faltengebung, der nur durch das über die Brust sich hinziehende Mantelstück und den aus dem Kontur hervorspringenden Zipfel unterbrochen wird; dann durch die auffallende Flachheit der Figur, die gewissermassen aus den zwei Reliefebenen der Vorder- und Rückenseite zusammengefügt erscheint, die an den Seiten der Figur in einem schmalen vertikalem Grat zusammentreffen.

Johannes, der an entsprechender Stelle zur Linken Christi steht, tritt auf die an den Boden gedrückte Gestalt eines Königs. Sein Körper ist, noch krasser als der der Maria, mit allen Bewegungen der Glieder in eine brettartige, schmale Fläche hinein gepresst. Die Bildung ist völlig reliefartig. Alle Bewegungen in die Tiefe hinein sind möglichst vermieden, fast gewaltsam unterdrückt. Die Figur steht in voller Vorderansicht da. Die rechte Hüfte ist übermässig ausgebogen. Stark betont sind die Beine unter dem Gewand. Deutlich zeigt sich das Bestreben, die Beinstellung zu differenzieren, das Stand- und Spielbeinmotiv zum Ausdruck zu bringen. Aber da die Klarheit noch fehlt, und die reliefartige Composition

der Figur die Darstellung der Bewegungen noch besonders erschwert, so stehen beide Beine straff durchgedrückt parallel nebeneinander, und der Eindruck der Bewegung und Verschiebung wird nur dadurch erreicht, dass dem rechten Bein ein höherer Aufstellungspunkt gegeben ist, und der rechte Fuss krass nach aussen gedreht ist, während der linke Fuss gerade aus gestellt ist, und seine Zehen in der typisch primitiven Weise — wie auch bei den anderen Figuren — nach abwärts gerichtet sind. Das Haupt des Johannes ist, ohne aus der Frontalrichtung des Körpers merklich herausgedreht zu sein, — obwohl das Aufstützen in die Hand eine solche Drehung geradezu verlangt — leicht nach vorn und leicht nach rechts geneigt; die rechte Wange ist in die Handfläche der rechten Hand gelegt, wobei der Ellenbogen mit einer fast krampfhaften Bewegung so hoch gehoben ist, dass er aus dem Kontur des Körpers herausragt. Der linke Arm ist an den Körper angepresst, im Ellenbogen dann rechtwinklig gebogen, so, dass die linke Hand fast vor die Mitte des Körpers zu liegen kommt, wo sie einen Zipfel des um die Hüften geschlungenen Mantelteils fasst. Bekleidet ist Johannes mit einem ärmellosen Gewand, das bis auf die Knöchel herabfällt. Darüber trägt er einen um die Schultern gelegten Mantel, der über dem linken Oberarm zu einer dachförmigen Falte aufgerafft ist. Der Mantel fällt, wie bei der Maria über den erhobenen Arm gelegt, auf der linken Seite herab: dabei schiebt sich der Saum zuerst gradlinig, dann in Zickzackfalten zurück. Der rechte Arm ist von einer ärmelartigen Mantelschlinge umgeben, die unter dem Arm in eine vom Mantel selbst gebildete breite Umgürtung eingesteckt ist; ein Stück des Stoffes hängt dabei lappig über die Umgürtung heraus. Durch eine vertikale, von Steilfalten begrenzte Eintiefung, die sich zwischen den Beinen hinzieht, wird deren Form wie bei der Maria deutlich markiert. Der Vertikalismus dieser Falten wiederholt sich in den parallelen vertikalen Abschlusslinien der Figur, deren glatter Fall nur unterhalb des linken Armes durch das Geschiebe der Zickzackfalten unter-

brochen wird. Sieht man aber die Figur von der Seite an, so erkennt man, das sich auch hier ein ununterbrochener vertikaler Kontur von der Schulter über den Oberarm bis zum Fuss herabzieht, der nur in der Vorderansicht durch die Zickzacklinien des vom Arme herabfallenden Saumes unterbrochen wird. In ähnlicher Weise wie bei der Maria wird die allgemeine Vertikalrichtung der Falten vor dem Oberkörper der Figur aufgegeben. Dort entsteht durch die Umgürtung, die Mantelschlinge und den rundlichen Zipfel in der linken Hand ein bewegteres Geschiebe an Stelle des sonst gleichmässigen Falles. Auf der Rückseite der Figur ist die Anordnung der Falten im unteren Teil die gleiche wie bei der Maria. Auch hier wird sie durch äussere Vertikalfalten, die spitzwinklig zusammenlaufende Faltenzüge einschliessen, bestimmt. Rücken und Schultern aber sind durch ein besonders schweres und reiches Faltengeschiebe ausgezeichnet: Das Mantelstück, das auf der Vorderseite die dachförmige Falte vor der linken Schulter bildet, schiebt sich von hier aus in einer schweren Masse unter dem Nacken her unter die rechte Achsel hinunter, von hier aus die von vorn gesehene Gürtung bildend. Von dem oberen Teil dieses Mantelstückes, das durch zwei tief eingeschnittene Falten durchzogen wird, die in der Richtung von der linken Schulter zur rechten Achsel hin verlaufen und diese Richtung und das Straffziehen des Stoffes stark betonen, fällt in loseren, mehr dünnen, hängenden Faltenzügen das untere Teil bis zu den Hüften herab; hier endigt es mit einem durch Zickzacklinien gebildeten Saum. Johannes trägt halblanges vom Mittelscheitel bis zum Nacken in glatten Strähnen herabfallendes Haar. In der Mitte wächst es tief in die Stirn hinein; an den Schläfen tritt es fast in Kreisbögen zurück. Hinter den Ohren bauscht es sich in schwerer Masse vom Kontur des Kopfes ab. Die Gesichtsbildung ist der der Maria ausserordentlich ähnlich; doch trägt die Stirn über der Nase zum Ausdruck des Schmerzes zwei scharfe senkrechte und darüber eine Anzahl wagerechter Falten; die bis fast an die Haare, bis weit in die Schläfen hinein, ge-

zogenen Augenbrauen zeigen keine gleichmässige Wölbung wie bei der Maria, sondern sie sind wie bei Christus, über den Augenwinkeln zunächst steil in die Höhe gezogen und laufen dann in einer ganz flach nach unten ausgebogenen Kurve nach abwärts und rückwärts. Die Nase ist etwas stärker gebogen als bei Maria, die Form des Kopfes aber, die Bildung aller Einzelzüge entspricht ganz denen bei Maria. Wie bei dieser ist auch die Gesamterscheinung der Figur durch ihren scharfen Vertikalismus bestimmt, durch die gradlinige, parallele Konturierung und durch jene auffallend reliefartige Bildung von Vorder- und Rückseite, die in scharfgrätigem Kontur zusammenstossen. Es ist wie bei der Maria offenbar darauf gerechnet, dass die Figuren nur von vorne oder von hinten, nicht aber von den Seiten her betrachtet werden sollten.

Die beiden, die Gruppe flankierenden Cherubim können, da sie völlig gleich gebildet sind, gemeinsam beschrieben werden. Sie stehen auf einer hochkantig gestellten runden Scheibe, die auf Vorder- und Rückseite gleich bearbeitet, als Rad gekennzeichnet ist. Von der, durch eine runde Einbohrung angedeuteten Nabe im Zentrum der Scheibe laufen acht Speichen in Form schmaler Rhomben aus, die erhöht über dem vertieften Grunde der Scheibe stehen geblieben sind; sie treffen auf den erhöhten Rand der Scheibe, die Radfelge. In völlig steiler gerader unbewegter Frontalstellung stehen die Cherubim da; sie sind insgesamt nur ganz gering nach der Mittelgruppe zu gedreht und ganz leise nur durch eine geringe Drehung des Hauptes nach dem Kruzifix zu und durch die etwas differenzierte Stellung der Füsse bewegt. Von den Schultern aus gehen drei paar Flügel, von denen eins über den Kopf emporsteigt, eins sich über den Vorderkörper legt, das dritte, über dem Rücken liegend, von vorne nicht sichtbar ist, so dass die Cherubim von vorne gesehen den Eindruck der Vierflügeligkeit machen. Das die Vorderseite des Körpers bedeckende Flügelpaar setzt an den Schultern an. Mit seinen Schwunggelenken nimmt es die Stelle der Schultern ein. Die zwei Flügel überschneiden sich, flach vor dem

Körper liegend, vor dessen Mitte; mit ihren langen Schwungfedern, die bis unter die Waden herabreichen, treten sie aus dem Kontur des Körpers heraus. Vor der Brust sind die Flügel durch zwei Reihen von Federn miteinander verbunden, die sich schuppenartig mit der Rundung nach unten übereinander legen. Das zweite, über dem Rücken liegende Flügelpaar deckt sich völlig mit dem ersten. Es hat mit diesem das Schwunggelenk gemeinsam, sowie den Beginn der aus dem Körperumriss herausragenden Kurve des Flügels. Ueber den Hüften, immer noch ausserhalb des Körperkonturs, spaltet sich dann dieser gemeinsame obere Flügelteil in den, der die Vorderseite bedeckt und den ganz entsprechenden, der über dem Rücken liegt. Mit den Enden der Schwungfedern, die, nachdem sie den Körper überschnitten haben, aus dessen Umriss wieder heraustreten, bilden die zwei Paare wieder ein zusammenhängendes Stück. An der Stelle, an der die Spaltung der zwei Flügelpaare vor sich geht, ragen auf beiden Seiten die Hände der Cherubim heraus. Die nach aussen gerichtete Hand ist, mit ausgestreckt aneinander liegenden Fingern geöffnet, die dem Kruzifix zugewandte hält lose zwischen den wenig gekrümmten Fingern einen kugligen Gegenstand von roter Farbe. [4]) Mit dem Ansatzpunkt hinter der Schulter, der gemeinsamen Ausgangsstelle der zwei beschriebenen Flügelpaare, steigt das dritte Paar über dem Kopf der Cherubim empor. Die Schwunggelenke ragen mit ihrer Kurve weiter aus dem Körperumriss hervor als die der unteren Paare. Das Ueberschneiden der Schwungfedern ist gleich wie bei diesen. Die Flügel sind alle gleich nach der Art von Vogelflügeln gebildet mit zwei oder drei Reihen kleiner schuppenartig übereinander liegender Deckfedern und drei oder vier Reihen längerer Schwungfedern. Bekleidet sind die Cherubim mit einem glatt herabfallenden hemdartigen Gewand mit engen Aermeln und kleinen Manchetten daran. Das Gewand reicht auf der Vorderseite bis fast zu den Knöcheln herab, auf der Rückseite hängt es bis zur Tiefe der Fusssohlen. In den spitzwinkligen dreieckigen Ausschnitt

zwischen den emporstehenden Flügeln ragen die Köpfe der Cherubim. Diese haben wiederum genau die gleichen Einzelformen wie sie bei Johannes und Maria beschrieben wurden. Sie sind aber von diesen durch die grössere Breite des Untergesichts, durch die die Köpfe einen fast quadratischen Umriss bekommen, unterschieden. Auf Schilderung eines Gemütsausdruckes ist völlig verzichtet. Die Cherubim haben lockiges Haar, das die Stirne parallel zum Zug der Augenbrauen abschliesst, dann hinter die Ohren herabfällt und bis zum Nacken reicht. Die Lockenbildung ist erreicht durch eine Art von Karrierung, wobei die Linien der Quadrate vertieft und deren Ecken abgerundet sind, so dass regelmässig in Reihen nebeneinander liegende, annähernd runde Buckeln stehen bleiben, die dann im einzelnen wieder durch schmale eingeschnittene Linien belebt sind. Besonders klar zu erkennen ist diese Art der Bearbeitung auf dem Hinterkopf des neben dem Johannes stehenden Cherubs, während bei dem neben der Maria nur das Haar des Vorderkopfes in der angegebenen Weise bearbeitet ist; auf dem Hinterkopf fällt es bei diesem in 6 Lockensträhnen, die sich spiralförmig nach innen einrollen, zum Nacken herunter.

Wir gehen, nachdem wir die Freifiguren beschrieben haben, zu den Figuren in den Kleeblattbögen über und beginnen deren Beschreibung mit der Figur des Adam. Sie ist in die vertiefte Innenfläche des Bogens am Kreuzfusse eingepasst. In hockender Stellung, nach links hin gewendet, mit hochgezogenen Knieen, sitzt Adam in der unteren Kurve des Kleeblattbogens. Die Kniee ragen in die linke Ausbiegung des Bogens herein und steigen bis zur Schulterhöhe an. Der Oberkörper ist bis zu Dreiviertelprofil herausgedreht; noch stärker herausgedreht und dabei in den Nacken gelegt ist der Kopf, der mit dem Scheitel an den erhöhten Rand am oberen Ansatzpunkt der rechten Ausbiegung des Bogens anstösst. Adam stützt sich auf den linken Unterarm, der die wagerechte Verbindungslinie der beiden Ausgangspunkte der unteren Kurve bildet. Mit dem rechten Arm unterstützt er

die aufgelegte Kreuzleiste, wobei der Oberarm in der Fortsetzung der Schulterlinie verläuft, der Unterarm rechtwinklig aufwärts gebogen ist, und die Hand mit der Innenfläche unter den unteren Abschluss des Kreuzbalkens gedrückt ist. Adam ist mit einem Mantel bekleidet, der bis unter die Brust herabgesunken ist und hier den Oberkörper samt dem linken Arm quer überschneidet; vom Ellenbogen ab hängt er in einem halbrunden Faltenzug, der bis zum Handgelenk reicht, herab; hier wird er über den Arm herübergezogen und bildet unterhalb der Hand eine entsprechende zweite halbrund hängende Kurve. Diese beiden hängenden Faltenzüge legen sich über den unteren Teil des Rahmens, wobei sie sich in ihrem Verlauf dessen Rundung anschmiegen. Hinter der linken Schulter kommt ein flatternder Zipfel des Mantels zum Vorschein, der vom Rand des Kleeblattbogens aufgehalten, vor diesem eine schlängende Bewegung bekommt. Der Kopf Adams ist von wallendem Kopf- und Barthaar eingerahmt. Das Haar ist in der Mitte gescheitelt und fällt in langen sich schlängelnden Locken herab, die, zu einer dichten Masse verbunden, den ganzen Rücken bedecken. Zwei einzelne geschlängelte Strähnen gleiten über den Oberarm bis zum Ellenbogen herab. Die Stirn wird von der Haarmasse giebelförmig eingerahmt. Die vom Scheitel aus nach beiden Seiten tief in die Schläfen herein fallenden Haare reichen dort bis an die Augenbrauen heran. Der mächtige breite Vollbart wächst bis zu den Backenknochen ins Gesicht hinein; unter dem Kinn bäumt er sich vor und fällt in langen gelockten Strähnen bis unter die Brust herab. Der Kopf ist hager und mit markanter Hervorhebung des Knochengerüstes gebildet, mit überhängender Stirn, starken Backenknochen, scharf hervortretender, leicht gebogener Nase. Tiefe Falten ziehen sich von den Nasenwinkeln abwärts zum Munde hin; die Augen liegen tief unter den vorspringenden Stirnknochen. Der Mund, fast verdeckt vom Barte, ist in den Winkeln herabgezogen. Greisenhaft mager wie der Kopf ist auch der Körper Adams; die hageren Arme, die scharfen Linien des Brust-

kastens, die Hände, die mit starker Hervorhebung aller Knochen und Sehnen und differenzierter Fingerbewegung gebildet sind, zeigen die bedeutende Fähigkeit des Künstlers in der Darstellung des Körperlichen. Sehr charakteristisch ist die Art der Reliefbildung. Der Körper ist weder in seiner Gesamtheit rund-plastisch gebildet vor die Grundfläche gestellt noch halbiert und auf die Fläche aufgelegt, sondern er zeigt ein allmähliches Uebergehen von den unteren Teilen des Körpers, die ganz im Reliefgrund verschwinden, bis zur völligen rundplastischen Ausbildung der unterschnittenen oberen Körperteile. So wenden sich die Unterschenkel, während die Oberschenkel parallel zur Ebene der Grundfläche verlaufen, nach der Tiefe des Reliefs zu und verschwinden vor dem erhöhten Rand der Bildfläche im Grunde. Nicht etwa werden sie einfach von dem Rande abgeschnitten. In derselben Weise wie die Unterschenkel kommt der ganze Unterkörper Adams aus der Tiefe heraus. So nimmt die Plastik, nach oben hin sich ständig steigernd, zu, bis zu dem ganz rundplastisch gebildeten Kopf und dem unterschnittenen rechten Arm.

In wagerechtem Fluge von beiden Seiten auf die Enden des Querholzes zufliegend, sind die beiden Engel in den Kleeblattbögen des Querbalkens gebildet. Nur die Oberkörper sind sichtbar, die Unterkörper sind von den Aussenkurven der Bögen abgeschnitten. Da aber, wie beim Adam, die Köpfe und Arme ganz vom Grunde gelöst sind, während der Körper nach dem Rande zu immer flacher wird und in dem Grund zu verschwinden scheint, so wirkt das Abschneiden des Körpers durch den äusseren Rand wie ein Ueberschneiden.

Die Engel scheinen aus der Tiefe hervorzukommen. Dieser Eindruck wird dadurch verstärkt, dass auf der inneren Seite der abschneidenden Kurve ein unregelmässig gewellter Rand angebracht ist, der einen Wolkensaum vorstellt, hinter dem die Unterkörper der Engel zu verschwinden scheinen. Diese fassen mit beiden Händen das Ende der Kreuzleiste so, dass die vordere Hand, wobei der Arm geradeaus gestreckt ist,

flach auf der vorderen Fläche des Balkens ruht, während die rückwärtige sich von oben auf dessen zurückspringende Seitenfläche legt. In die unteren Ausbiegungen der Kleeblattbögen ragen die inneren vorgewinkelten Kniee der Engel. Den Kopf drehen beide aus der Profilstellung leise nach vorn heraus und legen ihn etwas in den Nacken zurück. Kurze Flügel, von denen der rückwärtige etwas weiter nach dem Kopf zu vorkommt, steigen hinter den Schultern empor. Sie werden wie die Körper von dem Wolkensaum überschnitten. Bekleidet sind beide Engel mit einem hemdartigen weitärmeligen Gewand; darüber tragen sie einen Mantel, den der Linke um die Hüften, der Rechte um die Schultern und den vorderen Arm geschlungen hat. Die Mäntel lösen sich vom Körper ab und legen sich flach auf den Grund des Kleeblattbogens, dessen untere Ausbiegung sie mit weichen, runden, bewegten Faltenzügen ausfüllen, die sich der Rundung des Bogens anpassen. Die Köpfe beider Engel sind jugendlich, beider Gesichtsoval ist breit und rund; doch sind sie in der Einzelbildung unterschieden. Der vom Beschauer aus Linke hat energischere, härtere Züge, der Rechte weichere, lieblichere. Der Linke hat eine gerade, dachartig zurückspringende Stirn, die weit über die Augenhöhlen vorspringt; die Augenbrauen ziehen sich bei ihm bis zu den Schläfen in geradem, aufsteigendem Zug; hier erst biegen sie plötzlich nach unten um; scharf, deutlich gebogen und energisch springt die Nase aus der Gesichtsoberfläche hervor; der Mund ist wie bei allen Köpfen mit unterschnittenen Lippen und gewölbter Oberlippe gebildet. Das Haar wird durch ein diademartiges Band gehalten, das aber kaum sichtbar wird, da die Haare so reich und bewegt darunter hervorquellen, dass sie es fast verdecken. Schon die Behandlung der Haare verleiht dem rechten Engel ein ganz anderes Aussehen; auch bei ihm sind sie durch ein Band gehalten; aber während sie bei dem ersten wild, wie zerwühlt, darunter hervorquellen, liegen sie hier glatt, wie gekämmt, an. Nur wo sie die Stirn rund umrahmen und hinter die Ohren zurück zum Nacken gehen, bilden sie eine Reihe kleiner, regelmässiger,

runder Löckchen. Die Stirn ist runder, kindlicher gewölbt; die Augen sitzen nicht so tief, die Nase ist breiter und weicher in ihren Formen, kürzer, der Mund in den Winkeln wie schmollend herabgezogen.

Es bleibt am Kreuz selbst nun noch der Engel mit dem Schriftband in dem Kleeblattbogen an der Spitze des Kreuzes zu betrachten übrig. Halbfigurig wie die beiden anderen Engel gebildet, steigt sein Oberkörper in gerade aufgerichteter, steiler, frontaler Haltung über dem Ende der Kreuzleiste empor. Sein Kopf ragt in strenger Enfacestellung in die obere Rundung des Kleeblattbogens hinein, die von einem scheibenartigen Nimbus ausgefüllt wird. Der linke Arm hängt neben dem Körper herab, biegt sich im Ellenbogen nach innen um, so, dass die Hand sich vor der Mitte des Leibes flach auf die obere Fläche der Kreuzleiste legt. Der rechte Arm ist in ungefähr einem halben rechten Winkel nach aussen unten abgehoben; der Unterarm ist senkrecht nach oben zurückgewinkelt, so dass die Hand etwas über Schulterhöhe kommt. In der Rechten hält er ein Schriftband, das nach der Mitte zu herabfällt, sich auf den oberen Abschluss der Kreuzleiste auflegt und von hier aus senkrecht über deren vordere Fläche herabgleitet. In einem Gemisch von griechischen und lateinischen Buchstaben trägt es die Inschrift:

IHΣ ∘ NA · · RENƧ · REXI

Die Buchstaben Z und A im Worte Nazarenus befinden sich an der Stelle des Schriftbandes, die auf dem oberen wagerechten Abschluss der Kreuzleiste aufliegt; sie sind von unten also nicht sichtbar. Zwei von den Schultern ausgehende Flügel ragen bis zu den Schwunggelenken nach oben, so, dass diese an den Stellen liegen, wo das obere Kreissegment des Kleeblatts mit den beiden seitlichen zusammenstösst. Hier drehen sie sich nach unten um, wobei sie in flacherer Kurve der des Kleeblattbogens folgen. Bekleidet ist der Engel mit einem engärmligen Untergewand. Ein über beide Schultern und Arme gelegter Mantel überschneidet mit seinem Saum

den Oberkörper in einer weichen, von der rechten Schulter zur linken Hüfte verlaufenden Zickzacklinie. Unter den Unterarmen fällt er in sackförmigen rundlichen Kurven, die sich beiderseitig an die Kreuzleiste anschmiegen, herab. Der Kopf des Engels zeigt den rundlichen, weichen, lieblichen Typ, der weiter oben beschrieben wurde. Er hat starkes, in lockige Strähnen gedrehtes Haar, das, das Oval des Gesichtes ringsum einschliessend, auf die Schultern herabfällt.

Wir kommen nun zur näheren Betrachtung des Tragebalkens. Dessen vertikale Flächen sind auf beiden Seiten in ganzer Länge so vertieft, dass oben und unten ein erhöhter Rand stehen bleibt. Während der untere Rand als einfache Platte vorspringt, besteht der obere auf der Vorderseite aus Platte, Wulst und Platte, auf der Rückseite aus Platte, Einsprung, Kehle und Platte. Das Profil des oberen Randes tritt weniger aus der Fläche heraus als das des unteren. Der Balken ist seiner Längsrichtuug nach auf Vorder- und Rückseite in die 10 Baldachine für die Apostel und Propheten eingeteilt. Diese Baldachine haben eine Breite von je 70 cm; ihre Reihe wird in der Mitte durch die, von senkrechten Leisten abgeschlossenen Felder für die tragenden Engel auf der Vorderseite, und die Frauen am Grabe auf der Rückseite unterbrochen. Diese Mittelfelder haben eine Breite von 1,25 m. Ihre Gestalt wird bestimmt durch den sie abschliessenden unteren Balkenrand, durch die von diesem senkrecht aufsteigenden, sie beiderseitig begrenzenden Leisten und den halbkreisförmigen Ausschnitt am oberen Balkenrand, in dem das untere Kreissegment des Kleeblattbogens ruht. Da dieser Ausschnitt in der Mitte des Feldes liegt und sein Radius ein Viertel der Gesamtbreite des Feldes beträgt, so schneidet er nur die Hälfte des oberen Randes aus, und rechts und links von ihm bleibt der wagerechte Rand des Balkens in je ein Viertel der Feldbreite stehen. So ist also das Bildfeld an beiden Seiten gegen die Mitte erhöht. In dies Feld sind die beiden tragenden Engel in der Weise hineinkomponiert, dass sie mit dem Scheitel an den oberen Rand der beiderseitig vom

Halbkreiseinschnitt liegenden höchsten Stellen stossen, mit den Füssen auf der Grundleiste aufstehen. Beide sind en face gesehen. Sie stehen in starker Ausfallstellung da. Die gewinkelten Beine sind nach auswärts gestellt, mit den Zehen der gestreckten stossen sie in der Mitte zusammen. Ihre inneren Arme liegen bis zum Ellenbogen am Körper an, sind dann zur wagerechten umgebogen und so gedreht, dass die Handflächen nach oben hin geöffnet sind. In diesen liegt der Rand des Kreisausschnittes. In die Ecken, in denen dieser sich von dem wagerechten Rand nach unten umbiegt, greifen die äusseren Hände der Engel. Die äusseren Arme überschneiden also die Körper. Ein hinter den äusseren Schultern aufsteigender Flügel — der andere wird durch den Körper verdeckt — schmiegt sich der vertikalen Begrenzungsleiste an. Die Köpfe, hinter denen scheibenförmige Nimben angebracht sind, sind sehr breit und von fast quadratischem Umriss. Die Bildung der einzelnen Gesichtsteile entspricht den bei den anderen Figuren beschriebenen völlig. Die Bildung der Haare ist wie beim Johannes, auch die Frisur ist der bei diesem beschriebenen völlig gleich. Beide Engel sind mit einem langen weitärmeligen Gewand bekleidet und einem Mantel, der um Schultern und Hüften geschlungen ist und nach innen zu in einem breiten, auf dem Grunde aufliegenden Zipfel ausflattert. Auch hier sehen wir die schon öfter beschriebene Eigentümlichkeit der unter dem Gewand stark betonten Beine mit den straffen Faltenzügen zwischen innen. Sehr hart und markant ist die gegensätzliche Bewegung von Ober- und Unterkörper zum Ausdruck gebracht: Die starke Ausfallstellung der Beine weist energisch nach aussen, die Tätigkeit des Oberkörpers richtet sich ebenso deutlich nach innen. Dabei ist der Oberkörper sehr wenig aus seiner Enfacestellung verschoben. Der Eindruck einer Drehung des Körpers wird nur durch die Bewegung der Gliedmassen erreicht: durch die Ausfallstellung der Beine und das Ueberschneiden durch die Arme. Im Gegensatz zu dem weichen Hineinpassen, Anschmiegen der Figuren in die Formen der

Kleeblattbögen stehen diese Engel sehr eckig in scharf gebrochenen Umrissen da und betonen deutlich die geraden diagonalen Richtungslinien vom Mittelpunkt des unteren Randes zu den äusseren oberen Ecken des Bildfeldes.

Das entsprechend eingerahmte Stück auf der Rückseite des Balkens enthält die Darstellung der Frauen am Grabe. Das linke erhöhte Stück des Bildfeldes ist durch die Gestalt des Engels ausgefüllt, das rechte durch die Figuren der zwei herantretenden Frauen. Der Engel sitzt auf dem abgenommenen Sarkophagdeckel, der gegen die Vorderkante des glatten rechteckigen Sarkophags gelehnt ist. Dieser steht parallel zur vorderen Bildebene; Sarkophag und Sarkophagdeckel sind in Aufsicht gezeigt; der Sarkophag ist perspektivisch auseinandergeklappt, so, dass beide Schmalseiten, nach aussen gedreht, sichtbar werden. Der Engel sitzt nach rechts hin, das linke Knie ist bis zur Brusthöhe heraufgezogen. Das rechte Bein ist, schwach gebogen, so über das linke gelegt, dass es dies in Wadenhöhe überschneidet. Beide Füsse ruhen auf dem Sarkophagdeckel. Der Oberkörper des Engels ist etwas aus der Profilstellung der Beine nach der Enfacestellung zu herausgedreht, der Kopf ist fast ganz en face gesehen. Die rechte Hand ruht lässig auf dem linken hochgezogenen Knie, so dass der Arm den Körper quer überschneidet; die geradeaus gestreckte Linke hält ein Schriftband. Der hinter der rechten Schulter ansetzende Flügel ist eng zwischen den Körper und die vertikale Randleiste des Bildfeldes gepresst, der linke, weiter vom Körper abgebreitete Flügel, schmiegt sich dem halbkreisförmigen Randstück an. Die Bildung des Kopfes entspricht der der Engel an der gleichen Stelle der Vorderseite des Balkens. Die beiden Frauen, kleiner als der Engel, da sie stehen, aber mit ihm die gleiche Kopfhöhe haben, füllen das rechte Viertel des Feldes aus. Sie stehen beide im allgemeinen frontal; doch ist die dem Sarkophag näher stehende diesem leicht zugewendet, die rückwärtige etwas nach der anderen Seite gewandt, so dass die Bewegungen der beiden Frauen auseinander gehen. Sie stehen eng an einander ge-

schmiegt, so, dass die linke Schulter der vorderen die rechte der hinteren überschneidet, und die letztere ist so eng an den Rand gedrückt, dass sie von diesem leicht überschnitten wird. In beider Stellung macht sich ein leises Anklingen des Stand- und Spielbeinmotivs bemerkbar. In der rechten Hand hält die vordere ein Weihrauchgefäss, in der Linken eine kleine runde Salbbüchse. Ihr Kopf, en face gestellt, ist nach der rechten Schulter zu geneigt; hinter ihm befindet sich ein scheibenförmiger Nimbus. Die rückwärtige hält mit der Rechten einen Teil des Mantels vor die Brust, in der Linken, die zwischen Körper und Randleiste gepresst ist, eine Salbbüchse. Den Kopf dreht sie im Gegensatz zur Wendung des Oberkörpers nach der rechten Schulter zu. Beide Frauen sind, wie die Maria der Kreuzigung, mit langem Untergewand und über Kopf und Schultern gezogenem Mantel bekleidet. Auch bei ihnen markiert sich die Form der Beine deutlich unter dem Gewand. Die Gesichtsbildung entspricht der des Engels.

Zu beiden Seiten dieser Mittelfelder reihen sich die Baldachine für die Apostel und die Propheten an. Wir betrachten zunächst die der Vorderseite, die alle die gleiche Gesamtform haben. Sie erheben sich über einer gemeinsamen Grundlinie. Diese liegt in 40 cm Höhe über der Grundlinie des Balkens, dessen Gesamthöhe 70 cm beträgt. Ueber dieser Grundlinie sind auf beiden Seiten je 5 Dreiecke (vor der Verkürzung des Balkens waren es je 6) mit geringem Zwischenraum nebeneinander gelegt, deren Spitze bis zur oberen Platte des oberen Randprofils reicht. Die Winkel an den Dreiecksspitzen sind wenig grösser als 45 Grad. In diese Dreiecke ist ein Kleeblattbogen einbeschrieben, der aus mittlerem Halbkreis an der Spitze und zwei daran sich ansetzenden Viertelkreisen besteht. Die Punkte, in denen die Peripherie dieser Viertelkreise die Grundlinie der Dreiecke treffen würde, sind mit dem entsprechenden Punkt der nebenliegenden Dreiecke verbunden; dadurch entstehen kurze horizontale Grate, in deren Mitte jeweils die zwei benachbarten Dreiecke aneinander stossen. Die Dreieckslinien selbst, die durch eine schmale Leiste ge-

bildet sind, werden durch einen über sie gelegten Blattpalmettenstab verbreitert. Ueber diesem erheben sich kuppelartige Rundungen, die die Höhe des Querbalkens etwas überragen. Sie haben die Form unregelmässiger Halbkreise, bei denen der mittlere Teil der Kurve abgeflacht ist. Die vordere Ebene der Baldachine, die aus der flachen Leiste des Palmettenstabes, der Dreieckslinie und dem kerbschnitzartigen Grat der kleeblattbogigen Unterwölbung gebildet wird, liegt in der gleichen Vertikalebene mit dem unteren vorspringenden Rande des Querbalkens, der, wie wir sagten, weiter vorspringt als das obere Randprofil des Balkens. Nach der Ebene dieses oberen Profils zurück wölben sich die kuppelartigen Dächer der Baldachine. Auf den Oberflächen der Kuppeln ist durch eingeschnittene Linien ein Schindelbelag angedeutet. Von links nach rechts gerechnet auf der 1., 3., 7. und 9. Kuppel ist ein rautenförmiges Muster eingeschnitten; auf der 2., 4., 6., 8. und 10. ist die Oberfläche der Kuppel durch zwei dem Lauf der Dreieckslinie parallele Einschnitte in drei sich wölbende Streifen geteilt, die in sich durch kleine vertikale Querlinien geteilt sind. Die 5. Kuppel ist von schuppenartig übereinander liegenden kleinen Bogen bedeckt.

Variierter untereinander und fast durchweg reicher sind die Baldachine der Rückseite gestaltet. Wie auf der Vorderseite hängt die ganze Reihe zusammen und wie dort sind auch hier die kleinen wagerechten Verbindungsstücke zwischen den einzelnen angebracht. Die Kleeblattbogen aber bestehen hier aus 3 Viertelkreisen und sind daher flacher, gedrückter. Der erste Baldachin von links aus ist von einfacher Bildung. Wie bei den Kuppeln der Vorderseite erhebt sich der Grat einer Dreieckslinie über dem Bogen. Da dieser aber flacher ist, die Dreieckslinie aber bis zum oberen Rande aufsteigt, so bleibt fast die ganze Innenfläche des Dreiecks als glatte Fläche zwischen ihnen stehen. Ueber der Dreieckslinie befindet sich ein Palmettenband wie über den Dreiecken der Vorderseite; doch sind hier weniger und dafür grössere Palmetten; eine kuppelförmige Ueberdachung fehlt. Die übrigen Baldachine der

Rückseite sind viel reicher gebildet. In die dreieckige oder halbrunde Gesamtform sind Darstellungen von Häusern, Türmen, Kuppeln eingeschlossen, die über den Dreipässen aufsteigen. Der Gestalt der Baldachine entsprechend schmiegen sich stets niedrigere Seitenbauten an ein mittleres höheres Gebäude an. Dabei ist ein Vielerlei verschiedener Bauteile verwandt: Wir sehen dreieckige Dächer mit Schindelbelag, fächerartige Dachformen, melonenförmige Kuppeln, schmale, hohe, turmartige Gebäude und breite, hausartige; durch schmale vertikale Einschnitte sind die Fensteröffnungen angedeutet. Mehrmals sind die Gebäude perspektivisch auseinander geklappt, so dass beide Seitenwände sichtbar werden. Einzelne Baldachinformen kommen mehrmals vor: der 10., 8. und 6. Baldachin sind gleich, der 9. ist dem 7. sehr ähnlich.

Auf der Rückseite des Balkens ist noch je ein Dritteil der abgeschnittenen äusseren Kuppeln sichtbar. (Auf der Vorderseite werden sie durch die Dienste der Vierungspfeiler verdeckt.) Von dem äusseren rechten Baldachin erkennt man den linken Viertelkreis, darüber die Linien einer melonenförmigen Kuppel und die obere Begrenzung des Baldachins in Form einer halbkreisförmig gebogenen Leiste. Auch bei dem äussersten linken Baldachin ist der Ansatz der oberen Abschlussleiste halbkreisförmig; auf dem Scheitelpunkt des äusseren noch sichtbaren Viertelkreises steigt die vertikale Begrenzungslinie eines Gebäudes auf.

Unter den Baldachinen der Vorderseite stehen, wie schon gesagt wurde, die in Hüfthöhe abgeschnittenen Halbfiguren von 10 Aposteln, unter denen der Rückseite entsprechende 10 Prophetenfiguren. Sie sind rundplastisch gebildet und einfach als Rundfiguren auf die Grundleiste des Balkens gestellt; dennoch machen sie ganz den Eindruck reliefmässiger Bildung. Dies ist eine Folge davon, dass die Gliedmassen sich nicht frei aus der Tiefe heraus bewegen, sondern mehr oder weniger in einer Reliefebene beschlossen bleiben. Dies erscheint besonders bei den Händen wegen der sonst rundplastischen Bildung als ein Zwang, wie eine Unfreiheit. Macht so die einzelne Figur

einen etwas befangenen Eindruck, so empfindet man die Gesamtheit der Figuren eben durch diese gemeinsame Fesselung in eine Ebene nicht als eine lockere Reihung nebeneinander gesetzter Einzelfiguren, sondern als einen zusammenhängenden, ruhig geschlossenen Reliefstreifen.

Ein deutlicher Unterschied besteht zwischen der Gesamtkomposition von Vorder- und Rückseite des Balkens. Die Figuren der Vorderseite sind alle steil, fast völlig frontal gestellt; die Abweichungen von der Frontalität sind äusserst gering, kaum bemerkbar. Der Eindruck der Vorderseite ist daher der einer gleichmässigen Reihung von Vertikalen. Ganz verändert ist das Bild auf der Rückseite; hier sind einzelne Figuren von einer starken Bewegung ergriffen. Ihre Körper sind gedreht, gebogen, ihre Köpfe neigen und wenden sich. Die grössere Differenzierung hierin entspricht durchaus der reicheren und variierteren Bildung der Baldachine, die auf der Vorderseite ja auch gleichartig nebeneinander gereiht sind, sich auf der Rückseite dagegen in fortwährendem Wechsel voneinander lösen.

Die Apostel- und Prophetenfiguren sind alle in ein Untergewand mit weiten Aermeln, die sackartig weit von den Unterarmen herab hängen, gekleidet; alle tragen darüber den Mantel in wechselnder Drapierung. Charakteristische, mehrmals vorkommende Gewandmotive sind das Hineinlegen eines Armes in die Mantelschlinge, die Raffung des Mantels über dem Oberarm zu einer scharfen fächerartigen Dachfalte. Im übrigen variiert die Drapierung, indem der Mantel entweder lose um eine oder beide Schultern gelegt oder um die Hüften geschlungen ist, indem er lose fällt oder sich straff spannt oder auch von der Hand gehalten wird. Stets zeigt sich die Bewegung des flach behandelten Gewandes hauptsächlich in der beweglichen Linienführung der Säume.

Mit Ausnahme des (von links her) vierten Apostels, der ein Kreuz trägt, und des fünften, der den Schlüssel hält, haben alle entweder ein Schriftband oder ein Buch in Händen.

Bei mehreren halten beide Hände das Attribut, mehrmals sind die nichthaltenden Hände ohne Andeutung eines besonderen Gestus' erhoben, oder auch flach auf die Brust gelegt, oder lose auf die Grundleiste oder das Attribut gestützt. Der Apostel mit dem Schlüssel macht mit der Rechten den Adorationsgestus, bei dem die Hand mit nach aussen gedrehtem Handteller vertikal nach oben gebogen ist. Die zwei Apostel am rechten Ende des Balkens halten mit lässig nach abwärts gebogener Hand den Mantel vor dem Körper. Einen Mantelzipfel hält auch der erste Prophet (von links gerechnet). Der zweite Prophet macht den Segensgestus mit eingebogenem kleinen und vierten Finger; der dritte zeigt mit der Rechten auf sein Schriftband; der erste Prophet der rechten Balkenhälfte macht den gleichen Adorationsgestus wie der Apostel mit dem Schlüssel.

Bei der Bildung der Köpfe sehen wir die gleichen Formen im Einzelnen wie bei den bisher beschriebenen Figuren. Alle haben die stark betonten, gratartig aus dem Gesicht hervorspringenden Nasen, die gleiche Mundbildung mit der gewölbten Oberlippe, alle haben die kleine dreieckige Verbreiterung des Nasenrückens wo er in die Linien der Augenbrauen übergeht, alle das geschwungene obere, das flache untere Augenlid. Dennoch ist eine so grosse Verschiedenartigkeit, eine so abweichende Charakterisierung der einzelnen Köpfe erreicht, dass man die typische Gleichheit dieser Einzelformen völlig vergisst. Durch die stets wechselnde Kopfform, das verschiedene Verhältnis von Ober- zu Untergesicht, durch grössere Weichheit oder Eckigkeit des Kopfumrisses, durch grössere Hagerkeit oder Fülle, vor allem durch den Wechsel der Bart- und Haartracht entsteht eine ausserordentliche Variation und eindrucksvolle Charakterisierung, ein Reichtum, der keine Wiederholungen kennt.

Zweifellos ist der jetzige Zustand des Tragebalkens, abgesehen von der erwähnten Verkürzung auf beiden Seiten, nicht der ursprüngliche. Auf seinen beiden Flächen zeigen deutliche Spuren, dass die Baldachine ursprünglich auf Pilastern

ruhten. Wann, und aus welchem Grunde diese entfernt wurden, habe ich nicht feststellen können.

Deutlich ist das Werk in seiner Gesamterscheinung auf die eine Betrachtung von Vorne — in geringerem Masse auch auf die von Hinten — berechnet. Wir hoben schon hervor, dass die grossen Figuren (die Figur des Gekreuzigten selbst macht hier allerdings eine Ausnahme) von der Seite gesehen, fast gar keine Volumen haben. Sie wirken wie aus den zwei, nur gering gewölbten, Reliefebenen der vorderen und rückwärtigen Flächen zusammen gefügt; ihre Seiten sind im Grunde nicht mehr als die Kanten, in denen sich diese Vorder- und Rückflächen treffen. Man erkennt deutlich die zugrunde liegende Form des bretthaft flachen Stammes, aus dem die Figuren geschnitzt wurden, in den sie eingeschlossen werden mussten.

Bei den Propheten auf der Rückseite hoben wir die verstärkte Bewegung gegen die Figuren der Vorderseite hervor, eine Bewegung, die gerade bei der sonstigen Kahlheit der Rückseite ausserordentlich wirksam in die Erscheinung tritt. Die vielfachen Bewegungen der Einzelnen aber sind einer rhytmischen Gesamtkomposition untergeordnet, die auf die Mitte bezogen ist: Die beiden mittleren Propheten, zu beiden Seiten der Darstellung der Frauen am Grabe, zeigen eine ganz leise Neigung nach innen und unten. Die beiderseitig Anstossenden führen die Bewegung stark nach aussen; von den zwei folgenden wird sie zurückgeleitet. Die beiden sich dann anschliessenden haben wieder eine Bewegung, die sich nach aussen richtet, die nächsten, die jetzt äussersten, wenden sich wieder nach innen.

Es wäre naheliegend, sich diese Bewegung so entstanden zu denken, dass je zwei Propheten einander zugewandt, zu einander in Beziehung gesetzt wären. Und das ist ja auch bei zwei Paaren auf jeder Seite der Fall; man könnte dann auch die zwei inneren für ein auf einander bezogenes Paar halten; dies wird aber dadurch hinfällig, dass ja ursprünglich auf jeder Seite noch eine Figur war, die jetzt äussersten sich

aber gerade nach innen wenden. Ganz offenbar ist der Wechsel in den Bewegungen also ein aus künstlerischen Gründen gewollter. Etwas ähnliches zeigt sich auch auf der Vorderseite. Allerdings sind hier alle Bewegungen viel leiser. Auch hier wieder wenden sich die beiden inneren Figuren, wenn auch kaum merklich, nach innen. Diese Bewegung wird durch die beiden folgenden etwas verstärkt. Die dritten aber auf beiden Seiten leiten die Bewegung nach aussen um, von den beiden äussersten wird sie wieder gehemmt.

Der beherrschende Eindruck des ganzen Werkes ist der einer ausserordentlichen Ruhe und hieratischen Feierlichkeit, der durch das klare Gleichmass der Komposition, durch die Gehaltenheit der Figuren und ihre Abgeschlossenheit in sich, durch den starken, immer wiederholten Vertikalismus, durch die nur ganz leisen Andeutungen von Gemütsbewegung hervorgerufen wird. Man ist nicht berechtigt, diese Geschlossenheit und Ruhe als Monumentalität zu bezeichnen, sie ist zum grossen Teil sicher eine Folge von Primitivität. Falsch wäre es aber auch, diese primitive Art mit geringer künstlerischer Qualität zu verwechseln. Des Bildners hohes Können macht sich deutlich genug in der Gesamterscheinung und in vielen Einzelbildungen bemerkbar. Es ist dem Künstler gelungen, die Szene der Kreuzigung durch die frontale Stellung der Figuren in Beziehung zum Beschauer zu setzen und der Gruppe trotzdem eine innige Geschlossenheit in sich durch die leisen Beziehungen der Figuren nach der Mitte zu zu verleihen. Gerade darin, dass wir es weder mit einem rein hieratischen Nebeneinanderstehen einzelner Figuren, noch mit einer in sich abgeschlossenen dramatischen Szene ohne Beziehung zum Betrachter zu tun haben, liegt ein grosser Reiz des Werkes. Und seine stille und eindringliche Feierlichkeit ist mindestens in demselben Masse eine Folge dieser klugen Berechnung wie des primitiven vertikalen Nebeneinanders der Figuren. Die geschlossene, rhytmische Komposition der Reihen der Propheten und Apostel hoben wir schon hervor. Mit nicht geringerer Eindringlichkeit aber spricht eine Reihe von Einzelheiten von den künstlerischen Absichten

des Meisters und seiner Fähigkeit, diese Absichten in die Erscheinung umzusetzen. Dem Bildner ist es durchaus gelungen, in den Köpfen sein persönliches Schönheitsgefühl zum Ausdruck zu bringen. Man braucht nur die ausserordentlich feierliche und herbe Schönheit des Marienkopfes hervorzuheben mit dem leisen Ausdruck gehaltener Wehmut, oder auf den in seiner Struktur so grossartigen Christuskopf mit dem tiefen Leidensausdruck hinzuweisen oder auf den hageren, grossartigen Greisenkopf des Adam mit den scharfen durchfurchten Zügen, dem wallenden Haar. Den ganzen Reichtum des Meisters in der Darstellung grossartiger und charakteristischer Köpfe zeigen wohl am deutlichsten die Reihen der Apostel- und Prophetenfiguren. Hinzu kommt die schon hervorgehobene Fähigkeit des Künstlers in der Bildung der nackten Körper: so des schweren, weichen Körpers Christi, des hageren knochigen Greisenkörpers Adams; und noch mehr im einzelnen: der ausdrucksvollen Hände Adams, der vollendet schönen Füsse Christi.

Bei dem weiter oben hervorgehobenen immerhin ziemlich starken Unterschied in der Gesamtkomposition zwischen den Halbfiguren der Vorder- und der Rückseite des Tragebalkens könnte man zur Vermutung kommen, dass sie verschiedenen Händen angehörten. Doch wird das hinfällig durch die absolute Einheitlichkeit der Bildung der Einzelmotive. Vor allem die ganz charakteristische Gleichartigkeit der Gesichtsbildung zwingt dazu, dieselbe ausführende Hand anzunehmen. Ebenso könnte man vielleicht versucht sein, daran zu denken, dass die Kreuzigungsgruppe selbst vom Meister, die Figuren des Querbalkens aber von einem Gehilfen gearbeitet seien, denn es ist nicht zu leugnen, dass sich bei den letzteren, besonders in der Faltengebung, eine gewisse Reduzierung auf die Hauptmotive geltend macht, manchmal auch etwas wie eine geringere Sorgfalt in der Arbeit. Doch erklärt sich beides zur Genüge eben aus der Kleinheit und geringeren Bedeutung dieser Figuren und bietet m. E. bei dem völligen Uebereinstimmen aller Einzelzüge in der Gewandbildung, der Gesichtsbildung, nicht die geringste Veranlassung zu einer Zuteilung an verschiedene

Hände. Die künstlerische Bedeutung der Kopfbildung gerade dieser Halbfiguren aber hoben wir schon hervor.

Adolf Goldschmidt hat gezeigt,[5]) wie die plötzliche Neubelebung des Stiles der sächsischen Skulptur am Ende des 12. Jahrhunderts nur durch die Kenntnis von Werken byzantinischer Kleinkunst zu erklären ist. Nun sind wir in Halberstadt sogar in der Lage, den Import byzantinischer Arbeiten urkundlich [6]) nachweisen zu können. Der Halberstädter Bischof Conrad brachte im Jahre 1205 eine ganze Anzahl von Gegenständen byzantinischer Kleinkunst mit nach Halberstadt, die in einer Schenkungsurkunde vom Jahre 1208 einzeln aufgezählt werden. Darunter befand sich auch eine, jetzt noch im Domschatz aufbewahrte, silberne Weihbrotschale, die auf dem Grunde die Darstellung der Kreuzigung in Relief enthält. Diese Darstellung zeigt schon auf den ersten Blick grosse ikonographische Verwandtschaft mit der des Triumphkreuzes. Man braucht nur die Johannesfiguren der Weihbrotschale und des Triumphkreuzes zu vergleichen, um die ikonographische Beziehung sofort einzusehen. Doch sind wir, um zu einem Ergebnis hinsichtlich des Verhältnisses unseres Werkes zur byzantinischen Ikonographie zu gelangen, nicht an dies eine Beispiel gebunden. Als eine sehr charakteristische und zum Vergleich mit dem Triumphkreuz geeignete byzantinische Arbeit wählen wir die elfenbeingeschnitzte Kreuzigungsdarstellung, die in den Monuments Piot, Jahrgang 1899 [7]) publiziert und abgebildet ist. Christus steht hier in bewegter Stand- und Spielbeinstellung mit starker Ausbiegung der rechten Hüfte auf einem Suppedaneum. Seine Arme sind ziemlich wagerecht abgehoben, in den Ellenbogen leicht gewinkelt; die Hände liegen mit abgespreiztem Daumen flach geöffnet am Kreuzesstamm; der Kopf ist nach rechts vorne geneigt. Eine dichte Haarmasse liegt auf dem Schädel und fällt in geschlängelten Locken auf die Schultern herab. Der Körper Christi ist schwer, weich und rund modelliert. Der Schurz ist vor der Körpermitte geknotet, die überhängenden Zipfel sind in den um die Hüften laufenden Stoffwulst ein-

gesteckt und hängen in rundlichen Lappen über diesen herab. Vertikale Falten gliedern den Schurz, dessen Saum über dem Knie hochgezogen ist. Zu beiden Seiten des Querholzes befinden sich die Halbfiguren adorierender Engel. Johannes, in freier bewegter Stellung, mit weichem jugendlichem Kopftyp, mit lockigem Haar, stützt die rechte Wange in die rechte Hand, mit lässig gebogenem Handgelenk hält er mit der Linken vor dem Leib den Mantel. Bekleidet ist er mit langem Untergewand und einem Mantel, der um die Schultern gelegt und um die Hüften gegürtet ist. Maria, bekleidet mit einem engärmeligen Untergewand und einem Mantel, der um beide Schultern geschlungen und über den Kopf gezogen ist, fasst mit der Linken das Gewand vor der Brust, die Rechte ist geöffnet erhoben. Unter dem Suppedaneum sind die drei würfelnden Kriegsknechte, am Fusse des Kreuzes ist die Figur Adams angebracht, aus der das Kreuz emporwächst.

Die weitgehende ikonographische Aehnlichkeit springt in die Augen. Der Halberstädter Christus hat mit dem byzantinischen die Schwere des Körpers, seine Ausbiegung, die Angabe von Stand- und Spielbein, die Neigung des Kopfes, die fast wagerechte Haltung der Arme, das Abspreizen der Daumen, gemeinsam. Genau übereinstimmend ist die Bildung des Schurzes: dieser hat die gleichen eingesteckten und überhängenden Zipfel, die gleichen Vertikalfalten; er ist in der gleichen Weise über den Schenkeln empor gezogen. Form und Lage des Knotens sind gleich.

Ebenso gross ist die Aehnlichkeit des Halberstädter Johannes mit dem byzantinischen: sie haben den gleichen jugendlichen bartlosen Kopftyp; die Motive des an die Wangelegens der rechten Hand, des Mantelaufraffens mit der Linken sind gleich. Was die Aehnlichkeit aber so ganz frappant macht, ist die gleiche Gewanddrapierung. Bei Beiden ist der Mantel um die Schultern gelegt und in breitem Streifen um den Leib gegürtet, bei Beiden bildet der aufgeraffte Saum vor der linken Schulter eine doppelte dachförmige Falte mit eckig gebrochenem Saum; bei Beiden ist das Mantelstück, das

um den rechten Arm geschlungen ist, in die Umgürtung eingesteckt und hängt sackförmig zwischen dem Arm und der Umgürtung aus dieser heraus. In der geradlinigen Gebundenheit ist der Johannes des Triumphkreuzes dem der Weihbrotschale verwandter: auffallend ähnlich ist bei Beiden auch der Zug des unteren Mantelsaumes; und die Beinstellung des Johannes der Weihbrotschale ist direkt eine Zwischenstufe zwischen dem freien Stand- und Spielbeinmotiv und dem hierauf zurückgehenden missverstandenen Standmotiv des Johannes vom Triumphkreuz.

Der Adam unter dem Kreuz ist byzantinischer Herkunft; seine Stellung in Halberstadt und auf dem byzantinischen Elfenbein ist ganz ähnlich.

Dagegen weichen die Motive der Halberstädter Maria von der byzantinischen Ikonographie ab: das Motiv des Händeineinanderlegens der Maria in Halberstadt ist unbyzantinisch.

Orientalischen Ursprungs ist dagegen wieder die Gestaltung der Halberstädter Cherubim.

Oskar Wulff [8]) hat die Bildung der Engeltypen im Orient und deren Uebernahme durch die abendländische Kunst dargelegt. Danach sind die Halberstädter Cherubim der im Orient gebildete Typ, der aus der Vereinfachung des Tetramorphs zum Cherub entstanden ist, und nach ihm ist dieser Typ des auf dem Rade stehenden Cherubs seit romanischer Zeit im Abendland ganz verbreitet und als fertig ausgebildeter Typ aus dem Orient übernommen worden. Eine byzantinische Eigentümlichkeit ist auch das Anbringen zweier halbfiguriger Engel an den Enden des Kreuzarmes. Bei den byzantinischen Kreuzigungen sind allerdings diese Engel adorierend dargestellt, bei der Halberstädter dagegen als Träger des Kreuzes. Bei ihrer Gestaltung haben aber ganz offenbar die Mandorlatragenden Engel gewirkt; diese kommen bei byzantinischen Werken in absolut gleicher Bildung vor. Als Beispiel sei das byzantinische Elfenbein aus dem 12. Jahrhundert (Graeven Elfenbeinwerke 70) angeführt, das auf der unteren Hälfte

eine Kreuzigungsdarstellung, auf der oberen die Himmelfahrt Christi zeigt. Hier tragen zwei Engel die Mandorla in absolut gleicher Weise wie die Halberstädter das Kreuz. Wir sehen die gleiche wagerechte Körperlage, die gleiche Flügelstellung, das gleiche in dem Nacken Liegen der Köpfe, die gleiche Art der Arm- und Handhaltung so, dass die rückwärtige Hand von oben aufliegt, die vordere von unten greift; wir sehen dieselbe Bildung der weiten Aermel, das gleiche Gürten des Mantels um die Hüften. Zweifellos auch von byzantinischen Vorbildern übernommen ist die starke Gegensatzbewegeng von Ober- und Unterkörper bei den tragenden Engeln unter dem Kreuz. Derartige „Kontrapostbewegungen" sind für die byzantinische Kunst typisch. Andere byzantinische Motive sind bei den Halbfiguren unter den Baldachinen verwendet. Die Handhaltung des ersten Propheten auf der rechten Hälfte der Rückseite ist nichts anderes als der byzantinische Adorationsgestus, die lässige Art des Mantelhaltens bei dem kahlköpfigen Apostel auf der rechten Hälfte der Vorderseite, bei dem letzten auf derselben Seite und bei dem ersten Propheten auf der Rückseite ist ein byzantinisches Motiv, wie wir es z. B. bei dem Johannes der byzantinischen Elfenbein-Kreuzigung sehen. Die kuppelförmigen Baldachine können ihre byzantinische Herkunft nicht verleugnen; (allerdings haben diese Baldachine ihren direkten Vorläufer in Sachsen in den Baldachinen der Chorschranken der Michaeliskirche in Hildesheim). Hinzukommt eine Anzahl typisch byzantinischer Faltenbildungen. Solche sind: die Dachfalte über der rechten Schulter des dritten Propheten und über der rechten Schulter des Apostels Petrus, das Hineinlegen des Armes in eine Mantelschlinge, wie es der Prophet mit dem Diadem und der mittlere Apostel auf der rechten Hälfte der Vorderseite zeigen. Eine byzantinische Eigentümlichkeit, die bei fast allen Halbfiguren auf dem Tragebalken angewendet ist, ist das Umlegen der Säume. Ein anderes Faltenmotiv, das in Byzanz vorgebildet ist, findet sich bei Maria und Johannes auf den sich durch den Stoff durchdrückenden

Schienbeinen. Man vergleiche diese Faltenbildungen mit den entsprechenden auf dem byzantinischen Elfenbein mit der Darstellung der thronenden Madonna in der Sammlung Stroganoff (Graeven, Elfenbeinwerke 67). Es sind dies kleine rundliche Faltenrücken, die sich durch das in die Höhe Ziehen des Stoffes unterhalb einer Fläche bilden, in der er glatt gepresst auf dem Körper aufliegt. Sie sind auf dem rechten Schienbein der thronenden Madonna besonders deutlich zu sehen. Man vergleiche auch die Art, in der sich das Gewand um die Füsse schmiegt, bei der byzantinischen Madonna mit der Halberstädter Maria. Ganz entsprechend wie bei byzantinischen Werken ist in Halberstadt auch die Bildung der langen Vertikalfalten, wie sie z. B. bei dem Schurz Christi, bei dem Mantel des Johannes angewandt sind. Man vergleiche sie mit den entsprechenden Falten z. B. des byzantinischen Elfenbeins mit dem segnenden Christus aus der Sammlung Stroganoff (Graeven, Elfenbeinwerke 71). Es sind dies Faltenbildungen, die gewissermassen durch das Hineinbügeln einer Vertiefung in den Zug des Rückens einer Röhrenfalte entstanden sind, wodurch die Mitte einer solchen Falte flach vertieft wird, zu beiden Seiten dieser Mitteleintiefung aber schmale röhrenförmige Grate entstehen. Die Gewandbehandlung über dem Unterkörper der Halberstädter Maria zeigt uns am deutlichsten, wie diese verschiedenen typischen Faltenbildungen nebeneinander gesetzt und zu einem ganz festen Schema vereinigt werden. Dass dies Schema in der byzantinischen Kunst schon festgefügt vorlag, zeigt die Maria der byzantinischen Elfenbeinkreuzigung. Wir sehen die flachgedrückten straffen vertikalen Röhrenfalten zwischen und neben den Beinen, über Schenkeln und Schienbeinen die dreieckigen kleinen geschobenen Falten, zwischen und über den Füssen das bewegte weiche Staugefältel, vom Schoss herabgehend ineinandergeschachtelte kerbschnitzartig - magere, dreieckige Schüsselfalten. Das charakteristische, dem byzantinischen und abendländischen Werk Gemeinsame ist das ganz unvermittelte nebeneinander Ausbreiten dieser bestimmten Faltentypen zu der ganz schema-

tischen Gesamtkonstellation. Als ausserordentlich wichtiges Moment kommt dann die Benutzung byzantinischer Kopftypen hinzu. Die in Byzanz ausgebildeten, bestimmten, deutlichen Typen boten sich der Charakterisierungslust des Abendlandes als bequemes Hilfsmittel dar. Ganz allgemein in allen Köpfen des Halberstädter Werkes sind einige byzantinische Eigentümlichkeiten übernommen. Dies sind: die grossen Augen mit den unterschnittenen Lidern, die hochgewölbten langgezogenen Augenbrauen, die gewölbten Lippen, die scharfgrätigen gebogenen Nasenrücken, die grossen Nasenlöcher, die Vermittelung zwischen Nasenrücken und Augenbrauen durch eine kleine dreieckige Fläche, das Wölben der Stirnen über den Augen, wie es bei den Apostel- und Prophetenköpfen angewendet ist, und besonders die doppelte Auswölbung der Stirn wie sie der Kruzifixus selbst zeigt. Die jugendlich anmutigen Köpfe wie z. B. die Engelköpfe in Halberstadt, haben ihre Vorbilder in jugendlichen byzantinischen Köpfen, Engelsköpfen oder Johannesköpfen. Einzelne typische Kopfbildungen sind übernommen: z. B. der eckige kurzbärtige Kopf des Petrus mit der grossen Tonsur oder der Kopf des zweiten Apostels von links auf der Vorderseite, der völlig dem typischen Pauluskopf byzantinischer Werke entspricht. Auch die Bildung des Kopfes mit dem darüber gelegten Mantel bei der Halberstädter Maria zeigt grosse Verwandtschaft mit byzantinischen Darstellungen. Wir ziehen zum Vergleich die byzantinische Elfenbeinmadonna aus dem South-Kensington Museum (Graeven, II 60) heran. Wie bei dieser die Pänula, so legt sich bei der Halberstädter Maria der Mantel um den Kopf; trotz des verschiedenen Motivs ist die Wirkung hier ausserordentlich ähnlich. Wir haben die gleiche flache Art des Aufliegens auf dem Kopf, den gleichen Abschluss in geraden Linien nach der Stirn hin, das gleiche Abstehn des Saumes in Ohrenhöhe, das gleiche wieder Zusammenlaufen nach dem Halse zu. Wie die Stirn der byzantinischen Madonna durch das unter der Pänula liegende Kopftuch begrenzt wird, so rahmen die Haare die Stirn der Halberstädter Maria ein. Verwandt ist auch die Kopfbildung selbst mit

dem runden weichen Gesichtsoval, dem grossen Schwung der Augenbrauen die sich weit in die Schläfen hinein zurückziehn, mit den grossen Augen, dem Uebergehen der Augenbrauen in die starke gerade Nase, den grossen Nasenlöchern, dem kurzen rundlichen Kinn. Hinzu kommt die weiche plastische Bildung der nackten Körper, und Einzelformen wie die Modellierung der nackten Füsse des Halberstädter Kruzifixus, die man z. B. mit den Füssen des weiter oben erwähnten segnenden Christus aus der Sammlung Stroganoff vergleichen mag. Es ist dieselbe, aus der Antike hergeleitete Form mit der differenzierten Bildung der einzelnen Zehen, mit der langen zweiten Zehe, den Zwischenräumen zwischen den Zehen.

Schon der Vergleich der Composition unseres Triumphkreuzes mit der der byzantinischen Kreuzigungen hätte genügt, die ikonographische Beziehung deutlich zu machen. Die von uns betrachtete Uebereinstimmung einzelner Motive besonders der Faltengebung, der Kopfbildung, einzelner Gesten zeigt überdies wohl klar genug, dass die Beziehung eine ganz innige ist, so dass es unnötig erscheint, den Nachweis durch eine weitere Aufzählung von Einzelheiten noch breiter zu gestalten, obgleich wir das Vergleichsmaterial durchaus noch nicht erschöpft haben. Wir hoben hervor, dass die charakteristischen Köpfe der Apostel und Propheten auf dem Tragebalken den in Byzanz ausgebildeten festen Typen nachgebildet sind. Man könnte daraufhin eine Benennung der einzelnen versuchen. Haseloff hat in seiner sächsisch-thüringischen Malerschule [9]) gezeigt, dass im Anfang des 13. Jahrhunderts die Attribute der Apostel noch nicht allgemein verbreitet waren, und dass auch nur wenige feststehende Kopftypen für bestimmte Apostel verwendet wurden. Beim Halberstädter Triumphkreuz finden wir nur zwei Attribute: den Schlüssel bei Petrus — wir hoben schon hervor, dass auch der Kopf des Petrus dem typischen byzantinischen nachgebildet ist — und das Kreuz bei dem Apostel neben Petrus, den man Andreas (?) nennen könnte. Der jugendliche Apostel links vom letzteren hat den typischen byzantinischen jugendlichen Johanneskopf, der links von

diesem, wie auch schon erwähnt wurde, den charakteristischen Kopftyp des Paulus. Man könnte dann eventuell noch bei dem innersten Apostel auf der rechten Seite mit dem länglich schmalen Gesichtsschnitt und dem auffallend starken Haar und Bart in Analogie mit dem Psalterium des Hermann von Thüringen in Stuttgart [10]) an Bartholomäus denken und bei dem rechts von diesem mit dem „christusähnlichen" Typ an Jakobus.

Dass sich unter den sächsischen Miniaturen aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, deren deutliche Abhängigkeit von byzantinischer Ikonographie Haseloff gezeigt hat, ikonographisch sehr viel Verwandtes findet, ist selbstverständlich. Es würde aber zu weit führen, auf diese Parallelerscheinung hier näher einzugehen. Hinweisen möchte ich aber auf die tragenden Engel am Querbalken des Kreuzes auf der Kreuzigungsdarstellung des Evangeliars im Goslarer Rathaus, die vollkommen mit denen des Halberstädter Kruzifixes übereinstimmen und auf die Kreuzigungsdarstellung in dem Codex Missale aus dem Braunschweiger Dom, der sich jetzt im Wolfenbütteler Archiv befindet und 1203 datiert ist. Bei dem letzteren ist vor allem trotz der Veränderung des Motivs (Johannes legt die rechte Hand auf die Brust, Maria legt die Linke auf die Brust und erhebt die Rechte) die Gesamtbildung der Figuren in ihrer schmalen vertikalen Art ausserordentlich verwandt; aber auch Einzelheiten, wie der rundliche Mantelzipfel in der linken Hand des Johannes, die Schurzbildung beim Kruzifixus sind von auffallend ähnlicher Gestaltung.

Wenn man die Einwirkung byzantinischer Ikonographie als den ausschlaggebenden Faktor bei der Gestaltung unseres Triumphkreuzes bezeichnen muss, so ist es doch klar, dass auch typisch abendländische Bildungen bei ihm festzustellen sind. Dass das Ineinanderlegen der Hände bei Maria unbyzantinisch ist, wurde schon erwähnt. Gerade die Handhaltungen von Maria und Johannes wurden im Abendland sehr variiert. Haseloff [11]) führt eine ganze Reihe verschiedener

Motive von Handhaltungen für beide an. Das Händeineinanderlegen kommt schon in ottonischer Kunst ganz häufig vor; z. B. bei der Cimelie 152 der Münchner Staatsbibliothek, auf einem Elfenbein in St. Maria in Lyskirchen in Köln und dem verwandten Stück im Darmstädter Museum (No. 681). Bei dem Elfenbein aus St. Maria in Lyskirchen sehen wir auch schon das Tragen des Kreuzbalkens. Die tragenden Figuren sind hier allerdings nicht als Engel charakterisiert; bei der grossen Verwandtschaft mit Elfenbein No. 681 in Darmstadt, wo Ecclesia und Synagoge in ähnlicher Gestaltung dargestellt sind, ist es immerhin nicht unwahrscheinlich, dass auch die tragenden Figuren auf dem Kölner Elfenbein Ecclesia und Synagoge darstellen. Ebenfalls ist in der karolingischen und ottonischen Kunst die Verbindung der Kreuzigungsdarstellung mit der der Frauen am Grabe als Sinnbild der Auferstehung Christi gebräuchlich, während die byzantinische Kunst dafür die Anastasis setzt. Auch der Aspis unter Christi Füssen in Halberstadt lässt an die karolingische und ottonische Kunst denken, wo die um das Kreuz zu Füssen Christi herumgewundene Schlange sehr häufig dargestellt ist. [12])

Unsere ikonographische Untersuchung zeigt demnach zunächst einen engen Anschluss an byzantinische Vorbilder; wir sahen, dass die Uebernahme sich bis auf die Benutzung einzelner Faltenmotive erstreckt. Andere Motive dagegen erkannten wir als unbyzantinisch und sahen, dass sie in der abendländischen Kunst vorgebildet waren.

Wir gelangen nun dazu, zu untersuchen, an welcher Stelle der Entwicklung der sächsischen Plastik unser Kruzifix einzuordnen ist. Es liegt nahe, seinen Stil zunächst mit dem der Halberstädter Stuckapostel in der Liebfrauenkirche zu vergleichen. Bei diesen ist zunächst das in die Fläche Ausgebreitetsein noch ausgeprägter als beim Kruzifix; wir hoben diese Eigentümlichkeit ja auch bei dem Triumphkreuz hervor, aber selbst die als Relief behandelten Teile wie etwa der Adam, haben doch nicht eine so strenge Gebundenheit an die Fläche, sind nicht so flach auf ihr ausgebreitet, wie

die Apostel der Chorschranken. Wir hoben gerade bei dem Adam — ebenso auch bei anderen Figuren — die Bewegungen in der Tiefenrichtung hervor, durch die solche Figuren sich der Rundplastik nähern. Wir müssen hierin einen Fortschritt in der plastischen Gestaltung gegenüber den Skulpturen der Liebfrauenkirche sehen. Charakteristisch für diese ist die ganz starke, wie zerwühlte Bewegung des Stoffes, die durchaus Selbstzweck ist und nicht durch die Form und Bewegung des darunter befindlichen Körpers hervorgerufen wird. Ein weiteres Charakteristikum ist dann bei ihnen die Häufung der Motive und die Reihung gleicher Fältelungen nebeneinander. Dabei macht die Behandlung der Falten im Grunde doch noch den Eindruck plastisch erhöhter Linienzeichnung. Vergleicht man sie dann allerdings mit den nur wenig älteren und im engsten Zusammenhang mit ihnen stehenden Aposteln und Engeln an den Chorschranken der Michaelskirche in Hildesheim, so sieht man einen deutlichen Fortschritt gerade nach der Seite entwickelteren plastischen Gefühls hin. Man sieht dann, wie sich die Gewänder der Halberstädter Apostel mehr vom Körper lösen, wie der Stoff sich mehr faltet, mehr übereinander legt, wie mehr räumliche Bewegung angestrebt wird. Vergleicht man nun wiederum das Halberstädter Kruzifix mit den Aposteln der Liebfrauenkirche, so sieht man, dass die Entwicklung in dieser Richtung noch weiter fortgeschritten ist. Vergleichen wir z. B. den östlichsten Apostel der südlichen Schranke mit dem Johannes der Kreuzigung: Wir haben hier den gleichen hängenden Aermelbausch unter dem rechten Arm, der in die Umgürtung eingesteckt ist, sowie die Dachfalte auf der linken Schulter. Bei dem Apostel der Liebfrauenkirche fällt der Aermelbausch in einer ganz weichen, runden, ungebrochenen Kurve herab, die ebenso gleichmässig geschwungen wieder aufsteigt. In völlig paralleler Bewegung zieht sich der in der tieferen Reliefebene liegende Teil des Bauschs, und diese sackartig hängende Kurve des Saumes wiederholt sich auf der Fläche des Bausches noch mehrere Male in ganz parallelem Zuge ohne Brechungen, ohne Ueberschneidungen. Bei dem

Johannes der Kreuzigung dagegen ist an die Stelle dieses schönlinien glatten Schnittes eine viel differenziertere Bewegung getreten; deutlich ist auf dem Unterarm ein flach aufgepresstes ungefälteltes Stoffstück von den Stellen unterschieden, wo der Stoff sich übereinander legt, sich faltet und durch das feste Aufliegen, durch das Angespanntsein scharf begrenzte glatte Faltenzüge bildet; und bei dem Bausch selbst, vor allem bei dem umgürteten Stück des Mantels ist es gerade das Falten des Stoffes, das sich übereinander und gegeneinander Schieben, das Stauen und Hängen, auf deren Wiedergabe der grösste Wert gelegt ist. Dadurch wird eine viel vielfältigere, reichere Bewegung der Falten und besonders der Säume hervorgerufen; diese verlieren ihren glatten, schöngeschwungenen Verlauf zu Gunsten kleiner Brechungen und Knickungen. Die Parallelität lässt infolgedessen nach und, damit zusammenhängend, die Reihung gleicher Motive nebeneinander. So verlieren sich auch jene schönlinigen weichhängenden sackförmigen Faltengebilde, wie sie sich bei dem einen besprochenen Apostel in einer ganzen Anzahl wiederholt nebeneinander finden — drei Mal allein im Schoss des Apostels. Wo sie aber noch vorkommen, wie z. B. unterhalb des linken Armes Adams, nehmen sie einen ganz anderen Charakter an; sie verlieren den Charakter des schönlinien Schwungs und bekommen stattdessen den Charakter des Hängens. Dennoch aber zeigt sich gerade in der Figur des Adam und in denen der Engel in den Kleeblattbögen, die eben auch Relieffiguren sind wie die Chorschrankenapostel, noch ausserordentlich viel von der wellenförmigen rundlichen Schwingung des Gewandes. Solche sich ausschlängelnde Gewandenden wie das unter der linken Hand des Christus an den Chorschranken und das hinter dem Rücken des Adam am Kruzifix zeigen völlig gleiche Empfindung. Dasselbe gilt von den Mänteln der Engel in den Kleeblattbögen, die sich in grossen, weichen, rundlichen Kurven auf die Grundfläche der Bögen auflegen und in mehrfach sich schlängelnden Zipfeln enden, wie von dem ganzen, in geschwungenen langen Linien sich um den Körper Adams herum-

ziehenden Gewand. Aber es ist hier dasselbe zu beobachten, was wir schon bemerkten: die Plastik der Gewandbewegung im Falten, in den Brechungen, im Uebereinanderlegen, und die Differenzierung in der Linienbewegung nimmt zu. Es entsteht infolgedessen auch an Stellen stärkerer Faltung eine grössere Anzahl kürzerer Linien, die bald gegeneinander laufen, bald sich überschneiden, bald in kleinen Häkchen enden im Gegensatz zu den langen ununterbrochenen Faltenlinien der Chorapostel, die da endigen, wo die Kurve, die schöne Linie, zu Ende ist, nicht aber da, wo sie zufällig überschnitten werden oder anstossen. Die durch diese Wandlung hervorgerufene Veränderung im Allgemeineindruck ist die einer grösseren Eckigkeit anstelle früherer Weichheit. Eine wirkliche Eckigkeit im Verlauf der Faltenlinien ist aber noch nirgendwo vorhanden. Selbst Fältelungen, die zur Eckigkeit herausfordern, wie Zickzackfalten, sind in ihren Biegungen immer noch rundlich, immer noch gebogen, nicht geknickt; sie kommen aber dem Eindruck der Eckigkeit durch den vielfach geraden Verlauf kurzer Stücke nahe. Solche Ansätze zur Eckigkeit finden sich z. B. an den Gewandsäumen. So besteht der Mantelsaum über der Stirn der Maria aus kurzen geraden Linien, die in stumpfen Winkeln aneinander stossen; ebenso nähern sich die untere Begrenzungslinie vom Schurz Christi oder die Faltenstauungen über den Füssen der Maria manchmal der Eckigkeit, ohne sie indess irgendwo einmal wirklich zu erreichen. Solche Faltenbildungen wie die kleinen Staufalten auf den Schienbeinen von Johannes und Maria, die bei dem Vergleich mit der byzantinischen Faltenbildung beschrieben wurden, kommen bei den Chorschrankenaposteln nicht vor. An der Stelle der Betrachtung, an der wir uns jetzt befinden, sind sie wiederum ein Motiv von grösserer Plastik. Eine andere Art von Bewegung des Stoffes kommt auch bei den Aposteln noch nicht vor; sie findet sich mehreremale am Kruzifix, am deutlichsten zwischen den Beinen des Johannes. Es sind dies in die Fläche hineingestossene, wie mit dem Hohlmeissel ausgeschnittene rinnenartige Falteneintiefungen

mit stumpfrundlichem Ende. Diese Eintiefungen laufen aufeinander zu, ohne sich zu treffen, zwischen ihnen aber bleibt eine ziemlich breite unregelmässig geformte erhabene Fläche stehen. Diese Bildung bedeutet ein ganz neues Moment in der Stoffbehandlung. Durch sie wird der Eindruck einer gewissen Schwere und Dickheit des Stoffes erzielt. Es ist dies ein frühes Anklingen eines Motivs, das in seiner Weiterbildung eine so grosse Rolle in der Gothik spielte und zu so reichen und grossartigen Formen kam wie z. B. bei der Gepa in Naumburg. Sehen wir so gegenüber den Chorschrankenaposteln in Hildesheim und Halberstadt eine Zunahme der Plastik in der Faltengebung, so tritt andererseits eine Beruhigung und Vereinfachung ein. Besonders deutlich wird das bei den Halbfiguren des Tragebalkens, bei denen immer nur die markantesten wichtigsten Faltenzüge in ganz einfacher glatter Art, aber in erhöhter Plastik, angegeben sind. Es ist klar, dass man bei einer solchen Vergleichung die Verschiedenartigkeit des Materials nicht ausseracht lassen darf. Natürlich eignet sich das weiche Stuckmaterial der Chorschrankenapostel ganz besonders zu glatt geschnittenen grossgeschwungenen Bildungen, während das mühsam zu bearbeitende, harte Eichenholz mit seinen Faserungen solchen Formen grösseren Widerstand entgegensetzt. Auf die Gemeinsamkeit einiger Bildungen, die eine Beziehung zwischen den lokal gleichen Werken andeuten, wurde schon hingewiesen; hinzu kommt hier die Bildung der Baldachine. Wir haben in Hildesheim die gleichen melonenförmigen Kuppeln mit den Türmen und Häusern dazwischen wie in Halberstadt — man betrachte nur den Baldachin über der Madonna in Hildesheim. Und wenn auch diese Formen sehr weit verbreitet sind, und die Annahme gleichartiger oder ähnlicher byzantinischer Vorbilder genügt, um ihre Aehnlichkeit zu erklären, so ist es doch immerhin naheliegend, auch ein Merkmal von Schulzusammenhang darin zu sehen.

Adolf Goldschmidt hat darauf hingewiesen,[13]) dass der Stil der Freiberg-Wechselburger Skulptur eine Fortbildung des

nordsächsischen sei. Er hat bei seinen Auseinanderlegungen das Kruzifix des Halberstädter Domes als Vorstufe für die Kruzifixe von Wechselburg und Freiberg herangezogen. Wenn wir dieser Beziehung näher nachgehen und das Halberstädter Kruzifix mit dem Wechselburger vergleichen, so erkennen wir auf den ersten Blick die ganz nahe Beziehung zwischen beiden. Wir sehen die gleiche Form des Kreuzes mit den Kleeblattenden, das gleichgeformte leistenartig aufgelegte Kreuz. Wir haben an den beiden Enden der Kreuzarme die tragenden Engel in absolut gleicher Stellung mit gleicher Handhaltung, gleicher Flügelstellung, dem gleichen Vorwinkeln des inneren Knies. Die Gleichheit geht so weit, dass in Wechselburg wie in Halberstadt der Mantel beim linken Engel um die Hüften gegürtet, beim rechten um die Schultern gelegt ist. An Stelle des Engels im obersten Kleeblattbogen in Halberstadt ist in Wechselburg Gottvater getreten; aber er ist in der gleichen steilen Stellung gebildet, sogar mit den gleichen rundlich zu beiden Seiten der Kreuzesleiste heranhängenden Falten wie der Engel in Halberstadt. Am Fussende des Kreuzes sehen wir Adam in sehr ähnlicher Stellung. Maria und Johannes stehen wie in Halberstadt auf niedergedrückten Figuren, sie zeigen die gleichen Motive in den Handbewegungen. Wir sehen bei Christus die gleiche Art des Hängens mit wagerecht ausgebreiteten Armen, die gleiche Ausbiegung des Körpers nach rechts, den bis zu den Knieen reichenden Schurz mit der Vertikalfältelung. Kurz, die Aehnlichkeit ist ausserordentlich gross, die Beziehung ganz eng, und es ist an dieser Stelle für uns wichtiger, da der Zusammenhang so deutlich ist, die Unterschiede hervorzuheben.

Beginnen wir die Betrachtung bei Christus, so ist der zuerst in die Augen springende Unterschied der, dass beim Wechselburger die Füsse mit einem Nagel ans Kreuz geschlagen sind, während der Halberstädter mit beiden Füssen auf dem Aspis steht. In der Schurzbildung zeigt sich in Wechselburg eine freie Abwandelung vom byzantinischen

Schema darin, dass der beim Knoten des Schurzes heraushängende Saum nicht in die Umgürtung eingesteckt ist, sondern ringsum lose herabhängt. Der Wechselburger Kruzifixus trägt eine unbyzantinische Dornenkrone; im Gegensatz zum Halberstädter hat er die Augen weit geöffnet. In der Körperbildung macht sich eine grössere Schlankheit und Schärfe, vereint mit einer noch fortgeschritteneren Kenntnis der Formen, als wir sie beim Halberstädter sahen, bemerkbar. Deutlich zeigen das die Kniee und Unterschenkel, die mit vollem Verständnis gebildet sind, während wir gerade in ihrer unverstandenen Form beim Halberstädter ein Zeichen der Primitivität des Meisters sahen. Alle Detailformen werden deutlich markiert, wie z. B. das Aderngeflecht an den Armen. Hand in Hand damit geht eine grössere Spitzheit und Zierlichkeit aller Formen und besonders der Gesichtsbildung. Der Eindruck ist daher nicht mehr ein so strenger wie in Halberstadt, sondern mehr ein anmutiger. Ein gleiches ist bei den übrigen Köpfen der Fall. Die Gesichter der Engel sind noch weicher, noch lieblicher geworden; das Knochengerüst ist nicht mehr so stark betont, die Nasen springen nicht mehr so vor; alle einzelnen Formen sind kleiner geworden. Es gibt kein Uebermass mehr in den Köpfen. Am auffallendsten ist dieser Wechsel beim Johanneskopf, der alle Schärfe, alle Hagerkeit verloren hat, der viel weicher, viel rundlicher, anmutiger geworden ist. Dabei sind die einzelnen Bestandteile sozusagen, aus denen die Gesichter zusammengesetzt sind, noch sehr ähnlich. Wir haben noch die gleiche gerade Form der Nasen, die gleiche Betonung der Augenbrauen, die gleiche Dreiecksbildung über der Nase, die gewölbten Lippen, beim Johannes das gleiche Hochziehen der Augenbrauen über der Nase zur Andeutung des Schmerzes. Nur sind eben alle diese Formen zu Gunsten grösserer Ausgeglichenheit, grösserer Lieblichkeit kleiner und weicher geworden; die Uebergänge sind nicht mehr so schroff, einzelne Teile haben nicht mehr ein solches Uebergewicht; der Uebergang von der mittleren Partie des Gesichtes, die sich in Halberstadt wie ein Streifen für sich absonderte, zu der

Wangenpartie ist weich und natürlich geworden. Sehen wir uns die Gewandbehandlung an, so erkennen wir zunächst eine grössere Freiheit in der handwerklichen Beherrschung des Materials. Jener Zwang, der sich in Halberstadt in dem unfreien geradlinigen Abschluss der Gestalten zeigte, in dem nicht über die Grenzen des Stammes hinaus Können, in der Flachheit der Figuren mit dem Fehlen sozusagen der Seitenpartien, ist einer vollendeten Beherrschung und Freiheit gewichen, durch die die Figuren in Wahrheit monumental werden. Man vergleiche den frei und weit vom Körper der Wechselburger Maria abhängenden Mantel, der tief unterschnitten mit ruhig bewegtem Saum lose hängt, mit dem flach angepressten, glattgedrückten Mantel der Maria in Halberstadt, der seine Bewegung nur in einem unorganisch abflatternden Zipfel, einem durchaus primitiven Hilfsmittel, ausdrücken konnte. Ganz entsprechend ist die Veränderung bei der Bildung des Untergewandes über den Beinen: in Halberstadt sahen wir das gleichartige sich durch den Stoff Pressen beider Beine in ihrer ganzen Länge und den schematischen Gegensatz von Steilfalten zwischen und neben den Beinen und den Dreiecksbildungen auf ihnen. In Wechselburg fällt das Gewand in breiter schwerer Masse herab; nur die Kniee zeichnen sich weich unter dem Stoff ab. Die Bewegung der Steilfalten ist differenzierter und es gibt kein abruptes Uebergehen zu dem Gekräusel der Staufalten auf dem Boden wie in Halberstadt, sondern durch das Aufstossen des Gewandes werden einige wenige Steilfalten leise bewegt; dadurch entsteht eine feine Differenzierung in der Bewegung des Gewandes. Im allgemeinen aber hängt der Stoff ganz aus und seine Saumlinie liegt über den Füssen. Ganz entsprechend ist es beim Johannes; die Masse des Gewandes ist grösser, schwerer geworden; es ist mehr für sich gesehen, mehr vom Körper getrennt; und das Gewandmotiv als solches, d. h. das Halten des Mantels mit der Linken, das in Halberstadt durch das Fassen eines kleinen rundlichen Zipfels in primitiver Deutlichkeit zum Ausdruck kam, ist hier zu einem grosszügigen künstlerischen Motiv geworden.

Sehen wir uns die Art der Faltengebung im einzelnen an, so bemerken wir eine Zunahme der Bewegung innerhalb der grossen Massen durch ein vielfaches kleines Gefältel. Das Interesse für das Falten und Durcheinander- und Nebeneinanderschieben kleiner, vielfach bewegter Falten hat noch zugenommen. Man sehe sich daraufhin die enganliegenden Aermel der Maria mit ihrem ausserordentlich zierlichen, beweglichen Gefältel an. Hierdurch aber entsteht ganz von selbst wieder eine häufigere Wiederholung gleicher Motive nebeneinander, wie wir es z. B. bei dem wulstartig gewundenen Schurzstück bei Christus sehen. Durch die vielfache kleine Fältelung des Stoffes entstehen reichbewegte Säume, wie es der, der unterhalb vom linken Handgelenk des Johannes ausgeht und zu dessen rechtem Schienbein verläuft, zeigt; hier wird die grosse Zickzackfältelung noch durch eine kleine wellige Bewegung, die durch die Endigungen aller der kleinen schmalen röhrenförmigen Falten des Gewandstückes entsteht, bereichert. Dabei hat die Plastik der Falten zugenommen. Es wird tiefer ins Holz eingeschnitten, ganze Partien werden tief unterhöhlt, und die Weichheit des Schwunges ist noch mehr aufgegeben. Der Verlauf der Falten ist geradliniger; sie bewegen sich nicht in rundlichen Kurven, sondern mehr noch als in Halberstadt in aneinander stossenden geraderen Stücken. Dabei entstehen natürlich eckigere winkeligere Biegungen, bilden sich mehr Knickungen und Brechungen. Ausflatternde, sich schlängelnde Gewandenden, Zipfel gibt es nicht mehr; wo ein Flattern, Wehen des Gewandes angedeutet ist, wie bei den Mänteln der Engel in den Kleeblattbögen, da ist die Saumbewegung doch ruhiger, nicht so schnörkelhaft wie an den entsprechenden Stellen in Halberstadt oder gar bei dem Mantelzipfel des Adam dort. Sehr verschieden ist die Bildung derjenigen Stellen, an denen das Gewand fest auf den Körper aufgepresst ist. Wir beobachteten die gänzlich schematische Art der Faltenbehandlung über dem Unterkörper der Halberstädter Maria, wo die einzelnen Faltenarten, die das Hängen oder das Angepresstsein ausdrückten, ohne Uebergänge abrupt nebenein-

ander ausgebreitet wurden. Ganz anders ist das in Wechselburg. Betrachtet man die Stelle der Anstraffung des Stoffes über dem rechten Bein des Wechselburger Johannes, so sieht man, dass die Falten des hängenden Gewandteiles über die Stelle des festen Aufliegens weiter laufen, aber durch die Anpressung in ihrem Verlauf und in ihrer Bildung modifiziert werden. Einmal wird ihre Richtung verändert, — sie werden aus der Vertikalen mehr zur Horizontalen abgelenkt — andererseits werden sie nach der Stelle des festesten Aufliegens hin immer flacher oder endigen dort ganz.

Was die Vergleichung der beiden Kruzifixe uns lehrt, ist also einerseits eine grosse Verwandtschaft, ein sicherer Zusammenhang und andererseits, was für uns hier das wichtigste ist, eine stilistische Weiterentwicklung in Wechselburg. Somit sehen wir, dass das Halberstädter Kruzifix stilistisch zwischen den Chorschrankenaposteln der Liebfrauenkirche und den Werken der Wechselburg-Freiberger Gruppe steht. Dies ist nun immerhin noch ein recht weiter Spielraum; es bieten sich uns aber Vergleichsmöglichkeiten mit anderen Werken der sächsischen Skulptur, die es uns gestatten, die Stilphase unseres Kruzifixes noch näher zu bestimmen. Wir haben nämlich in den Stuckengeln der Klosterkirche in Hecklingen Werke, die dem Halberstädter Triumphkreuz sehr verwandt sind. Zunächst ist die grosse Aehnlichkeit in der Kopfbildung bemerkenswert. Vergleicht man etwa den Kopf des linken Halberstädter Cherubs mit dem des von Westen aus zweiten Hecklinger Engels auf der Nordseite, so sehen wir den gleichen breiten Gesichtsumriss, die gleiche steile niedrige Stirn, die grosse Breite des Kopfes in der Backenknochenhöhe, dann die gleiche charakteristische Art, in der die Vorderfläche des Gesichtes sich deutlich gegen dessen Seitenteile absetzt, jene Art der Bildung, von der wir sagten, dass sie wirke, als seien die Köpfe aus einem Würfel ausgeschnitten, dessen Flächen in der Kopfbildung noch zu fühlen seien. Sehr ähnlich ist auch die Bildung der Locken, die sich wie Schuppen in die Stirne schieben; und die spiralförmig hängenden Locken des Hecklinger

Engels finden wir ähnlich auf dem Hinterkopf des Halberstädter Cherubs. Sehr verwandt ist auch die Bildung der vorspringenden grossen Nase mit dem Uebergang in die Augenbrauen, der geschwungene Verlauf der Lippenlinie mit den kleinen Falten in den Mundwinkeln. Doch sind im einzelnen Unterschiede vorhanden, die es verbieten, etwa an die Hand des gleichen Künstlers zu denken. So ist die Form der Augen und der Lippen verschieden. Immer das Gemeinsame des Unterschneidens der Lider, des Wölbens der Lippen vorausgesetzt: Ist bei den Hecklinger Engeln das obere Lid flacher, das untere stärker gewölbt, — umgekehrt also als bei den Halberstädter Köpfen — haben die Hecklinger Engel nicht die für Halberstadt typische giebelförmige Oberlippe. Trotz dieser Unterschiede aber bleibt die grosse Aehnlichkeit bestehen. Wenn wir die Faltengebung vergleichen, so müssen wir bedenken, dass wir beim Halberstädter Kruzifix einen Unterschied in der Bewegung bei den grossen Freifiguren und den kleineren Relieffiguren sahen, wobei wir die geringere Bewegung der grossen Figuren durch den Zwang des Materials erklärten. Ausserdem ist die Verschiedenartigkeit des Materials zu berücksichtigen; d. h. wir müssen bedenken, dass der Stuck ein weicheres bequemeres Material ist, das sich besonders dazu eignet, in grossgeschwungenen, leicht und rundlich sich biegenden Falten geschnitten zu werden. Wir tun also gut, zu einem Vergleich die kleineren Halberstädter Figuren heranzuziehen, besonders diejenigen, die wie die Hecklinger Engel reliefartig vor die Fläche gesetzt sind. Dann erkennen wir zunächst, dass wir es mit derselben Phase in der Entwicklung der Stoffbehandlung zu tun haben: derjenigen nämlich, die den Stoff, unabhängig von aller realen Wahrscheinlichkeit, in rundlichen geschwungenen Linien ausschwingen lässt, die die Stoffmasse flach faltet, die Säume umbiegt, die es liebt, den Stoff vom Körper abwehen, flattern zu lassen. Wir sehen die gleichen plastischen Motive des Faltens und Ueberschneidens, ausserdem eine Anzahl charakteristischer Einzelbildungen, die beiden Werken gemeinsam sind. Da ist vor allem die ganz typisch sich wiederholende

Art, in der das über den gekrümmten Arm gelegte Mantelstück sich legt, zu bemerken. Wir sehen es bei der Maria in Halberstadt, bei fast allen Aposteln und Propheten dort und ebenso bei den Hecklinger Engeln. Der Mantelstoff legt sich ganz glatt auf dem Arm auf, so dass sich dessen Rundung deutlich unter dem Stoff ausprägt; dort wo der Arm sich im Ellenbogen biegt, entsteht eine einzige scharfe Falte dadurch, dass der auf dem Unterarm aufliegende Stoff sich gegen den über dem Oberarm herabhängenden schiebt. Diese Falte verläuft von der inneren Seite des Gelenks bis etwa zum Ellenbogen selbst, biegt dann rundlich um und läuft aufs Handgelenk zu, wobei sie wiederum die Formen des Armes hervorhebt. Ueber dem Handgelenk ist dann der Saum zurückgeschlagen, zurückgefaltet, wie um die Hand freizumachen, und dieser gefaltete Saum läuft gerade, ungebrochen, kaum gebogen herab und trifft sich mit der vom Oberarm herabkommenden Konturlinie des Mantels in einem ganz spitzen Winkel. So entsteht unterhalb des Armes ein langes, ganz spitzwinkeliges, dreieckiges Stoffstück, das glatt herabhängt und nur durch eingestossene Falten gegliedert ist, die, dem Umriss des ganzen Stückes folgend, Dreiecke bilden. Die schmalen Staufalten, die wir in glatt anliegenden Gewandstellen — besonders auf den Schienbeinen von Johannes und Maria — beobachteten, finden sich in Hecklingen häufig und in noch verstärktem Masse; hier werden sie häufig zu fast sackartigen Bildungen. Es ist hierbei allerdings zu beachten, dass wir in Hecklingen einen stilistischen Fortschritt von den östlichen zu den westlichen Engeln hin beobachten können, und gerade dieses Wechseln von aufliegenden Stoffteilen und sich darunter stauenden, gegen sie schiebenden, ist ein Hauptmerkmal der Aelteren. Die typischen, kerbschnitzartigen Dreiecksfalten zwischen den Beinen finden wir in Hecklingen wie in Halberstadt und wir finden auch an beiden Orten Ansätze zu jener Stoffbewegung, die durch das Hineinstossen rundlicher Vertiefungen, die sich nicht treffen, zwischen denen die Masse des Stoffes erhaben stehen bleibt, entsteht.

Die Hecklinger Engel gehören nun zweifellos in jene Phase der Entwicklung der sächsischen Plastik — und sie sind auch von Adolf Goldschmidt,[14]) der die Entwicklung zuerst beschrieben hat, hierhin gesetzt worden — die eine einheimische Weiterbildung des durch byzantinische Vorbilder neu belebten Stiles bedeutet, eine Weiterbildung zu immer grösserer Bewegung und Unruhe. Diese Stilphase hat nach Goldschmidts Darlegungen ihren Höhepunkt zwischen 1220 und 1230. Auf der Höhe ihrer Entwicklung aber zeigt sie eine grössere Eckigkeit und eine noch grössere Unruhe als wir sie hier haben. Wir kommen so dazu, unser Triumphkreuz in die Zeit um 1220 zu setzen und es erscheint immerhin nicht unwahrscheinlich, dass die Herstellung des Kruzifixes in Zusammenhang mit der im Jahre 1220 erfolgten Domweihe steht.

Fassen wir zusammen: Wir haben in unserem Halberstädter Kruzifix ein Werk zu sehen, das in der Zeit der Neubelebung des sächsischen Stils durch byzantinische Vorbilder entstanden ist. Es gehört in die Zeit, in der sich dieser Stil zu grösster Bewegung und Lebendigkeit entwickelt, in der aber der Höhepunkt der Unruhe noch nicht erreicht ist. Und wenn sich diese Lebhaftigkeit der Bewegung in unserem Werk nicht so deutlich ausprägt, so liegt das, wie schon öfter gesagt, an der Schwierigkeit, in so grossen, überlebensgrossen Freifiguren dieses Stilgefühl zum Ausdruck zu bringen. Deutlich aber prägt sich das Stilgefühl der Epoche in den kleineren reliefartigen Figuren aus, die mehr Gelegenheit zur Anbringung bewegter Gewandmotive boten und bei denen nicht, wie bei den grossen, die Begrenzung des Stammes die Konturierung der Figuren bestimmte. Wir hatten daher bei der stilistischen Einordnung unseres Werkes von den freieren Relieffiguren auszugehen.

Da nun die übrigen grossen sächsischen Kruzifixe alle in einer gewissen Beziehung zu den bisher besprochenen in Halberstadt und Wechselburg stehen, so erscheint es angebracht, diese Beziehungen hier ganz kurz wenigstens anzudeuten.

Dass das Kruzifix in der Liebfrauenkirche in Halberstadt in allen Einzelheiten der Körper- und Gesichtsbildung, in allen Details der Faltengebung dem Wechselburger so verwandt ist, dass es in dessen nächste Nähe zu rücken ist, und nicht ohne Wahrscheinlichkeit demselben Meister zuzuschreiben ist, darauf hat Adolf Goldschmidt schon hingewiesen. [15])

Eng mit dem Wechselburger Kruzifix ist auch das Freiberger verwandt. Das beweisen schon die gleichen Motive der Gewanddrapierung bei Maria und Johannes, die in dieser ausgeprägten Form unmöglich unabhängig von einander entstanden sein können. Das Freiberger Kruzifix ist eine befangenere Arbeit als das Wechselburger. Das ist aber kein Grund, es für älter zu halten. Denn einmal zeigt sich in der Haltung des Christus beim Freiberger Kruzifix ein Abweichen vom einheitlich-byzantinischen Typ, wie ihn das Wechselburger zeigt — es ist aber nicht anzunehmen, dass man, wenn die grössere Freiheit vom Vorbild einmal erreicht war, nachträglich wieder zu grösserer Abhängigkeit zurückgekehrt wäre; — ausserdem ist ganz offenbar das Gewandmotiv des Freiberger Johannes eine missverstandene Nachbildung des Motivs in Wechselburg; so entstand in Freiberg die unorganische Bildung des Gewandes, wo es auf dem linken Unterarm aufliegt. Daraus muss aber notwendig der Schluss gezogen werden, dass das Freiberger Kruzifix vom Wechselburger abhängig, also jünger als dieses ist.

In diese Gruppe der grossen sächsischen Kruzifixe gehören dann noch die Reste einer Kreuzigungsdarstellung in der Moritzkirche in Naumburg. [16]) Ich glaube, dass auch hier die Kenntnis des Wechselburger Kruzifixes vorauszusetzen ist, was m. E. schon die Uebereinstimmung in der Schurzbildung beweist. Die Maria dagegen zeigt jene typisch-sächsische freibewegte unruhige Gewandbehandlung, wie sie in reichster, und dem Naumburger Kruzifix sehr ähnlicher Ausbildung, das Braunschweiger Grabdenkmal Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin zeigt; mit der Rechten macht die Naumburger Maria den byzantinischen Adorationsgestus. Die Bildung der Köpfe

bei diesem Kruzifix aber zeigt einen von den übrigen völlig abweichenden grossartigen ausdrucksvollen Realismus. Wir haben also in dieser Kreuzigung ein Werk zu sehen, das trotz der Kenntnis des schon französisch beeinflussten Wechselburger Kruzifixes in seinem Gewandstil der einheimisch sächsischen Art durchaus treu bleibt.

Hier muss noch wegen seiner grossen ikonographischen Verwandtschaft mit dieser Gruppe das Triumphkreuz der Stiftskirche in Bücken erwähnt werden. [17]) Es zeigt eine so grosse Aehnlichkeit im Gesamtaufbau wie in ikonographischen Einzelheiten, dass man eine Beziehung zu Sachsen annehmen muss. Die formale Gestaltung aber in allen Zügen, in der Körperbildung, in der Gewandbehandlung weicht von der der sächsischen Monumente sehr ab. Es kommt hinzu, dass durch eine durchgreifende Restauration der Charakter des Werkes im einzelnen so verändert ist, dass eine sichere Beurteilung seines Stiles kaum möglich ist. In der Gewandbehandlung fehlt die Vielheit der kleinen Einzelbewegungen, die wir bei den sächsischen Werken sahen, vollständig. Wir haben hier vielmehr ein Aneinandersetzen glatter in sich wenig gegliederter Flächen, die aber eine starke Oberflächenbewegung besonders durch sehr breite, gleichmässig runde, weich in einander übergehende Röhrenfalten zustande bringen. Alle Gewandsäume sind glatt geschnitten, wir haben eine ziemlich reiche Anwendung undulierender Gewandsäume bei Gehängen von Röhrenfalten. Das sind Motive, wie sie in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts zur Anwendung kommen. M. E. haben wir es also hier mit einem Werk zu tun, das in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts in engem ikonographischem Anschluss an ältere sächsische Werke entstanden ist. Daraus wäre die auffallende Diskrepanz zwischen der primitiven Gebundenheit der Figuren und der fortgeschrittenen Gewandbehandlung zu erklären.

Unser Halberstädter Kruzifix ist demnach das älteste auf uns gekommene Monument aus dieser bedeutsamen Gruppe ikonographisch zusammengehörender Werke; als solches be-

ansprucht es unser Interesse. Zudem ist es das einzige Beispiel aus der Reihe der sächsischen Triumphkreuze, das bis auf die geringe Verkürzung des Tragebalkens ganz in seiner ursprünglichen Gestaltung erhalten geblieben ist und uns die eindringliche Wirkung der Gesamtkomposition dieser kolossalen Kruzifixe ungeschmälert vor Augen führt. Es ist eines der imposantesten und wirkungsvollsten Monumente typisch sächsischer Kunst, und ein bedeutsames Glied in der geschlossenen Kette der wundervoll geradlinigen Entwickelung dieser Kunst, ehe sie unter französischem Einfluss ganz neue Bahnen betrat.

Kapitel II.

Die Strebepfeilerfiguren.

An den Turmbau des Domes schliessen sich auf der Nord- und der Südseite je drei Traveen des frühesten gothischen Baues an. An den drei hierzu gehörenden Strebepfeilern auf der Nordseite sind baldachinartige Tabernakel angebracht, unter denen reichlich-lebensgrosse Steinfiguren stehen. Die Tabernakel sitzen auf dem untersten Pfeilerabsatz, der eine Breite von ca. 120 cm, eine Tiefe von ca. 90 cm und eine Höhe von ca. 5,20 m hat, auf. Ueber diesem vorgetreppten untersten Pfeilerstück erhebt sich eine pyramidenförmige vierseitige ungefähr 80 cm hohe Aufmauerung, deren rückwärtige Seite senkrecht durch die vordere Mauerfläche des oberen Pfeilerabsatzes abgeschnitten wird und die den unteren Pfeilerabsatz giebelartig mit einem Wasserschlag überkragt. Die Neigung der Flächen dieser Pyramide beträgt ungefähr 45 Grad. In ungefähr zwei Drittel Höhe ist sie wagerecht abgeschnitten; auf ihr sitzt der vierkantige, ca. 30 cm hohe Untersatz für die Figur auf, der durch einen schmalen Wulst mit der Pyramide verbunden ist. Eine überkragende viereckige Platte, auf der die Figur steht, liegt auf ihm. Ein auf vier Säulen ruhender Baldachin überwölbt die Figur. Die beiden vorderen Säulen haben ihren Aufsatzpunkt auf den vorderen Kanten der Pyramide und zwar so, dass ihre Basen bei einer Verlängerung nach unten auf die Ecken der unteren Vortreppung des Pfeilers auftreffen würden. Die Säulenbasen bestehen aus je zwei achteckigen Tromben von ungefähr

gleicher Höhe. Der Durchmesser der oberen Trombe ist etwas geringer als der der unteren; die Höhe der Tromben beträgt ungefähr drei Viertel ihres Durchmessers. Auch der Schaft der vorderen Säulen ist achteckig. Ihre Kapitelle haben Kelchform und sind von naturalistischem Blattwerk umgeben, das in zwei übereinander liegenden Kränzen angeordnet ist. Ein flacher, aus Platte und Kehle gebildeter Kämpfer liegt auf ihnen. Die Säulen haben mit Fuss eine Länge von fast 3 Metern. Die beiden hinteren Säulen stehen in den rechtwinklig abgefasten Ecken des Strebepfeilers. Ihre Basen sind wie die der vorderen Säulen geformt, ihre Schäfte aber sind rund; sie haben Knollenkapitelle. Die vier Säulen tragen einen ungefähr 90 cm hohen gehäuseartigen Aufbau, der den gleichen rechteckigen Querschnitt hat wie der untere Strebepfeilerabsatz. Vorne und auf beiden Seiten schneiden bis zum oberen Gesims dieses Bauteiles Spitzbogen ein, in die spitzbogige Kleeblattbögen eingefügt sind. Ein schmaler Wulst, der direkt auf dem Spitzbogen aufliegt, bildet die Ueberleitung zu der darüber vorkragenden rechteckigen Tragfläche des ca. 4,30 m hohen, aus Steinquadern gemauerten, achteckigen Zeltdaches. Dieses Zeltdach hat die Form einer achtseitigen Pyramide, die dadurch gebildet wird, dass eine vierseitige, symmetrisch auf der rechteckigen Tragfläche aufsteigende Pyramide durch eine gleichgrosse übereckstehende vierseitige Pyramide durchdrungen wird. Diese Durchdringung endigt in etwa 40 cm Höhe über der Tragfläche. Hier ergibt sich also ein achteckiger Querschnitt. Die Eckpunkte dieses Achtecks sind mit den gegenüberliegenden Ecken der rechteckigen Tragfläche verbunden. Dadurch werden vermittelnde Schrägen zwischen dem rechteckigen Grundriss dieser Fläche und dem achteckigen Querschnitt des Zeltdaches gebildet.

Unter dem westlichsten, dem Turmbau zunächst gelegenen Baldachin, steht die annähernd 2 m hohe Steinfigur eines bärtigen Königs. Sie steht in voller Vorderansicht auf dem vierkantigen Untersatz; ihr Rücken ist an die Vorderfläche des Pfeilers angelehnt. Der Kopf der Figur reicht bis in etwa

halbe Höhe der Kapitelle. Der König ist bekleidet mit einem Aermelgewand, das sich um Oberkörper und Arme weich anschmiegt, über die Beine aber weit, rockartig, in steilen breiten Vertikalfalten herabfällt. In Höhe der Knöchel endet es mit geradem, wagerecht abgeschnittenem Saum. Ein weicher Mantel ist um den Körper geschlungen. Er geht von der linken Schulter aus, überschneidet dann quer den Körper, zieht sich um die rechte Seite der Figur herum, legt sich um deren Rücken und kommt mit seinem Ende über der linken Schulter wieder zum Vorschein. Dabei verläuft auf der Vorderseite der Figur sein oberer Saum ziemlich wagerecht von der linken Schulter bis unterhalb der rechten Achsel, wo er sich nach dem Rücken zu wieder emporzieht; der untere Saum überschneidet die Vorderseite des Körpers diagonal, sinkt bis unter das rechte Knie herab, um auf der rechten Seite des Körpers nach dem Rücken zu plötzlich in schroffer fast eckiger Richtungsänderung nach oben umzubiegen. Die über der linken Schulter vom Rücken her wieder zum Vorschein kommende Stoffmasse des Mantels fällt in einer schweren Faltenkaskade über den Arm und die Hand, die von unten in die Masse des Stoffes hineingreift, bis in Kinnhöhe nach vorne erhoben ist und, von dem anschmiegenden Stoff bedeckt, eine Kugel hält. Auf der linken Körperseite hängt der Mantelstoff bis zur Kniehöhe glatt herab. Der rechte Arm hängt am Körper herunter und ist im Ellenbogen wagerecht nach vorne gewinkelt. Der Unterarm ist kurz unterhalb des Ellenbogens abgebrochen. Der Kopf ist breit, fast vierkantig; unter der fast ganz abgebrochenen Krone rollt sich eine Reihe kleiner nebeneinander liegender Spirallöckchen in die Stirn. In schwerer Masse fällt das Haar bis zum Nacken herab und verdeckt dabei die Ohren. Die Haarmasse steht breit vom Kopf ab, bäumt sich in Höhe der Ohren einmal ab, um in Kinnhöhe in einer nach aussen gerollten Spirallocke zu endigen, durch die die Masse der Haare am unteren Ende noch sehr verbreitert wird und noch mehr vom Kopfumriss absteht. Ein kurzer, aber breiter, aus vielen kleinen Spiral-

löckchen gebildeter Vollbart umgibt das Kinn. Ein starker langer Schnurrbart fällt tief herab; zuerst in glatter Strähne; wo er sich mit dem Backenbart vermengt, läuft er in eine Spirallocke aus; er lässt den Mund in seiner ganzen Breite und die ganze Oberlippe frei. Die Nase ist kurz und breit, wie plattgedrückt. Die Augen quellen ausserordentlich gross und rund aus dem Kopf heraus; sie liegen in tiefen, rings um sie herum eingeschnittenen Augenhöhlen, wodurch der Eindruck des Herausquellens noch verstärkt wird, und das Gesicht etwas eulenartiges im Ausdruck bekommt. Das obere und untere Augenlid sind in gleicher Kurve rund um den Augapfel herum scharf eingeritzt. Die Gewandbehandlung entbehrt nicht einer gewissen Wucht und Grossartigkeit. Es wird versucht, die Schwere und Weichheit des Stoffes und den Unterschied angepresster, straffgezogener, hängender und zusammengeknäulter Partien zum Ausdruck zu bringen. Die Gliederung des fallenden Gewandes über den Beinen durch Steilfalten ist sehr einfach: im Grunde sind es nur drei grosse Faltenzüge, die dies Gewandstück bewegen: eine breite Röhrenfalte links ausserhalb vom linken Bein, eine ähnliche in der Mitte zwischen den Beinen, eine entsprechende rechts vom rechten Bein. Hiermit ist schon gesagt, dass die Beine selbst zurückliegen; dies aber doch in verschiedenem Masse: Während über dem linken Bein eine ganz tief ausgehöhlte Vertikalfalte läuft, so dass das Bein garnicht sichtbar gemacht wird, wölbt sich das Gewand über dem rechten flach heraus; allerdings liegt diese Wölbung in einem Faltental. Es ist dies aber immerhin eine leise Andeutung des Stand- und Spielbeinmotivs, das sich auch in der Fussstellung leicht bemerkbar macht. Die steilen Röhrenfalten sind nicht rund gewölbt, sondern etwas flachgedrückt, so dass sie eine im allgemeinen ebene vordere Fläche bilden; und ebenso sind auch die Faltentäler geglättet. Durch diesen gewissermassen von vorn auf die Masse des Gewandes ausgeübten Druck verlieren die Röhrenfalten nicht nur ihre Rundung, sondern sie werden auch breiter, und es entstehen dadurch kanalartige Bildungen

zwischen den vorderen Flächen und den ebenfalls flachen Eintiefungen, die sich vor allem beim unteren Abschluss des Gewandes bemerkbar machen, wo gewissermassen der Querschnitt der Falten sichtbar wird. Es zeigt sich aber auch bei diesen Falten schon etwas, was überhaupt charakteristisch für die Faltengebung dieser Figuren ist, wodurch das stereotype der Gewandbewegung aufgehoben und der Eindruck des Stofflichen erreicht wird: der glatte Verlauf einer solchen Falte wird nämlich plötzlich unterbrochen und mehr oder weniger abgelenkt durch eine hineingestossene rundliche Falte, die eine kleine zufällige Schiebung oder Bauschung des Stoffes andeutet. Dies Mittel der Gewandbewegung ist hier im oberen Teil der grossen Mittelfalte angewendet. Auf den Seiten ist dieser untere Teil des Gewandes nur durch je eine flache muldenförmig vertiefte breite Steilfalte gegliedert, die den Stoff kaum bewegt. Dadurch bekommt dieser Teil von der Seite gesehen etwas kastenartiges. Die Faltengebung des Mantelstückes, das quer über den Körper und über die rechte Seite gezogen ist, ist dadurch bestimmt, dass der obere Saum um die Hüfte herum im allgemeinen wagerecht verläuft, während der untere zuerst bis zum Schienbein herunter steil herabfällt, um auf der rechten Seite der Figur dann ebenso steil wieder in die Höhe zu steigen, und dadurch, dass diese beiden Säume fester angezogen sind als die dazwischen liegende Stoffmasse. Da diese zwischen den beiden straffgezogenen Säumen lose hängt, so bilden sich in ihr eine Anzahl hängender Schüsselfalten. Diese Schüsselfalten — es sind, wie man auf der rechten Seite sieht, in der Hauptsache drei — sind ziemlich scharf, durch den Zug des Gewandes mehr gespannt, gezogen, als hängend, so dass der Faltenrücken einen ziemlich scharfen fast senkrecht stehenden Grat bildet. Der Verlauf dieser Falten aber wird dadurch bestimmt, dass sie von dem unteren dreieckig umknickenden Saum zu dem horizontaler verlaufenden oberen allmählich überleiten, so dass sie also von unten nach oben zunehmend flacher gekurvt sind. Die Bewegung dieser Schüsselfalten aber wird durch jene hinein-

gestossenen, den regelmässigen Verlauf unterbrechenden, muldenförmigen Eintiefungen modifiziert und belebt, die besonders wirksam werden, wenn zwei nahe zusammenkommen, so dass zwischen ihnen ein unregelmässig bewegter Grat stehen bleibt. Besonders sind sie an der Stelle zur Anwendung gekommen, an der senkrecht übereinander all die tiefsten Stellen der Schüsselfalten liegen, d. h. dort, wo das Hinabgleiten des Gewandes auf der Vorderseite in das Hinaufgezogenwerden auf der rechten Seite übergeht. Die gleichmässige Wiederholung der Motive wirkt hier störend; nur in etwa wird das Gleichmass durch das Hineinstossen jener Vertiefungen, durch die der Faltenrücken unregelmässig bewegt wird, unterbrochen. Sehr reich ist die Mantelmasse bewegt, die den linken Arm des Königs und die von unten in den Stoff hineingreifende Hand ringsum in einem breiten bewegten Gefälle umhüllt. Zu beiden Seiten des Armes und vorne unter der Hand fällt der Stoff bis zum Saum lose herab. Nur die Hand selbst bringt in das Gleichmass des Falles eine Unterbrechung. Durch ihr Hineinstossen wird der Stoff gespannt. Durch ihre Drehung auf den Körper zu wird diese Spannung verstärkt und in ihrer Richtung bestimmt. Unter dem straffgezogenen Stoff prägen sich die Formen der Hand deutlich aus. Die Spannung des Stoffes wird durch hineingestossene Züge verdeutlicht, die in der Richtung der Anspannung um die Hand herum verlaufen und allmählich in die langen vertikal herabfallenden Tütenfalten überleiten, die das schwere freie Hängen des Stoffes unterhalb der Anspannung zum Ausdruck bringen. Die herabhängende Stoffmasse liegt doppelt. Hierdurch und durch das verschieden tiefe Herabhängen bildet sich eine reich bewegte, in grossen einfachen Kurven undulierende Saumlinie. Auf der linken Seite der Figur, auf der das über Schulter, Arm und Hand gelegte Mantelstück bis fast zur Kniehöhe herabfällt, wirken unterhalb der Hand ebenso wie von vorne die um sie gezogenen straffen Faltenzüge, darunter die hängenden Tütenfalten mit dem bewegten Saum. Der Uebergang zwischen den hineingestossenen gespannten Falten und den tütenförmigen

hängenden ist dabei ziemlich abrupt. Durch ein scharf eingeschnittenes, von der Mitte des Unterarms ausgehendes, vertikal herabfallendes nach unten sich stetig verbreiterndes flaches Faltental ist die vom erhobenen Unterarm herabfallende Stoffmasse von der von Oberarm und Schultern herabsinkenden getrennt. In der letzteren ist die Knickung im Stoff zum Ausdruck gebracht, die durch die Biegung im Ellenbogen entsteht, und das damit verbundene sich Schieben, das Eingepresstsein und sich Stauen des Stoffes deutlich gemacht. Es entsteht dadurch unter dem Ellenbogen ein bewegtes krauses Faltengeschiebe, das von einer tiefen und breiten hineingestossenen von der Schulter ausgehenden Falte und einer ähnlichen etwas flacheren vom Ellenbogen ausgehenden Falte, die in Hüfthöhe in spitzem Winkel zusammentreffen, eingeschlossen wird. Am Oberkörper liegt das Gewand ziemlich fest an; nur die Spannung an den Achseln ist durch wenige flach eingeritzte Falten angegeben, und ebenso durch flach geschnittene Falten die geringen Bewegungen des Stoffes an den Aermeln.

Unter dem Tabernakel am nächsten Strebepfeiler befindet sich die Figur eines Engels. Sie ist etwas niedriger als die des Königs; der Kopf überragt wenig den unteren Ansatz der Kapitelle. Die Figur steht in voller Vorderansicht da. Sie ist in ein weit herabfallendes hemdartiges Gewand gehüllt, dessen gleichmässiger Fall nur im unteren Teil durch das Aufstossen auf dem Boden gehemmt wird. Der rechte Arm hängt bis zum Ellenbogen gerade herab und ist nur ganz leicht vom Körper gelöst; der Unterarm ist zur Hälfte abgebrochen; er ging nach vorne oben und leicht nach innen, so dass die Hand etwa in Brusthöhe kam. Der linke Arm, in der Oberarmhaltung dem rechten entsprechend, winkelt sich im Ellenbogen nach vorne und leicht nach unten. Die Hand hält, in der Art wie man einen Geigenbogen fasst — mit losem Handgelenk, mit nach vorne gedrehtem Handrücken und nach abwärts gebogenen Fingern — zwischen Daumen, Zeige- und Mittelfinger einen stabartigen Gegenstand, der

gleich oberhalb der Hand abgebrochen ist. Eine Bruchstelle auf dem Gewande zeigt, dass er am Körper anliegend nach der rechten Brust zu verlief. Der Kopf ist breit und rundlich; die breite plattgedrückte Nase, die glotzenden Augen mit den ringsum eingeritzten Lidern sind genau wie beim König gebildet. Der Mund ist in einem übertriebenen Lächeln breit und in den Winkeln in die Höhe gezogen. Dabei biegen die Mundwinkel in kleinen aber scharf markierten Häkchen nach oben und innen um; zwei Grübchen in den runden Backen verstärken noch den Eindruck dieses in seiner Uebertreibung zu einem maskenhaften Grinsen erstarrten Lachens. Wie von einer breiten Perücke ist der Kopf von den Haaren umgeben. Die abstehende Haarmasse verdeckt die Ohren und wird von oben nach unten immer breiter, um etwa in Mundhöhe mit glattem perückenhaftem Kontur nach dem Nacken sich hinzuziehen. Die Einzelbewegung innerhalb dieser Masse ist durch eine Anzahl schematisch in Reihen nebeneinander gesetzter kleiner rundlicher Spirallöckchen, deren Mittelpunkte durch Bohrlöcher markiert sind, angedeutet. Die Behandlung der Falten ist der beim König geschilderten ähnlich. Um Schultern und Brust liegt das Gewand weich am Körper an; wie beim König ist die Spannung des Gewandes über der Brust durch schmale eingeritzte Falten an den Achseln angegeben, die von diesen fächerartig ausgehen. Tiefere, rundere, unregelmässig eingestossene Falten zeigen das Schieben des Stoffes an den Ellenbogen. Gleich unterhalb der Brust löst sich das weite Gewand vom Körper und fällt in Steilfalten herunter, die etwas schmaler als die am Rock des Königs sind und auch durch schmalere und flachere Einschnitte getrennt werden. Durch das Aufliegen des Gewandes auf dem Boden schleifen die Faltenzüge, die von der linken Körperhälfte ausgehen, schräg auf dem Boden auf. Die lange Steilfalte, die gleich neben der Mittellinie des Körpers auf dessen linker Seite unterhalb der Brust ansetzt, hat von Anfang an eine ganz geringe Neigung nach rechts herüber; in ihrem unteren Ende aber verstärkt sich diese Richtung zu einer Kurve, die ganz nach

dem rechten Ende der Figur herüberleitet. Diese Kurvung wiederholt sich dann bei den anderen Faltenzügen der linken Körperhälfte. Auf der rechten Körperhälfte ist die Wirkung des Auftreffens des Gewandes auf dem Boden eine andere: Hier schleift das Gewand nicht über den Boden, sondern es stösst auf ihm auf. Dadurch in seinem geraden Fall gehemmt, biegt es sich in seinem oberen Teil vom Körper ab, so dass der Umriss der Figur auf dieser Seite durch eine Kurve gebildet wird, die von oben nach unten verlaufend zunächst leicht ausladet, um dann plötzlich nach innen umgebrochen zu werden. Dies ist also ein Verlauf, der von vorne gesehen genau der umgekehrte von dem der Falten auf der anderen Körperhälfte ist und der dadurch den Eindruck des nach einer Seite Ausschleifens des Gewandes durch die genaue Gegenbewegung aufhebt. Beide Bewegungen zusammen aber bewirken ein rundliches Einziehen des Konturs im unteren Teil der Figur. In dem unteren Teil des Gewandes, in dem das Umbiegen, Stauen zum Ausdruck gebracht ist, finden wir das gleiche Mittel der unregelmässig eingestossenen Falten benutzt wie beim König. Hier aber ist dies Mittel zum Teil in so krasser Form angewandt, wie z. B. über dem linken Fuss der Figur, dass die Falten nicht wie bewegt, sondern direkt wie abgeschnitten wirken.

Unter dem Tabernakel des dritten Strebepfeilers befindet sich die Figur einer Königin. Auch sie steht in voller Vorderansicht da. Bekleidet ist sie mit einem langen schleppenden Kleid, das mit einem schmalen Band über den Hüften gegürtet ist; über den Schultern hängt, nur über Rücken und Seiten herabfallend, ein Mantel, der über der Brust durch ein schmales Band zusammengehalten wird. Auf dem Haupt trägt sie eine Krone. Der Zeigefinger der linken Hand hakt sich mit lässiger höfischer Bewegung in das Band ein, das den Mantel über der Brust zusammenhält. Der Arm hängt dabei lose, so, dass der Knöchel des Handgelenks nach vorne gedreht ist. Der rechte Arm ist über dem Handgelenk abgebrochen. Er ist im Oberarm wenig vom Körper abgehoben; der Unter-

arm biegt sich nach vorne und ganz wenig nach unten und innen; zwischen ihn und die Hüfte ist der herabfallende Mantel gepresst. Die Krone ist aus einem glatten, breiten Reif gebildet, auf dem in der Mitte und über beiden Seiten grosse Palmetten aufsitzen, die aus drei dreiblättrigen Kleeblättern zusammengesetzt sind. Die Gesichtsbildung entspricht ganz der des Engels; das Oval ist etwas schmaler und länglicher; alle Einzelzüge aber sind völlig gleich. Das „Lächeln“ ist nicht ganz so übertrieben wie beim Engel. Die Haare fallen in einer ganz schweren, schnörkelhaft geschlängelten Locke auf die Schultern herab; in einem schmalen Streifen kommen sie auch unter der Krone über der Stirn zum Vorschein; auf den Schultern liegen sie dann plötzlich unvermittelt in einer grossen Masse auf, die sich wie ein kurzes Mäntelchen um sie herumlegt und nur auf der Brust einen Streifen von der Breite des Halses frei lässt. Diese liegende Haarmasse ist durch kleine eng aneinander gereihte Spirallöckchen belebt. Die Gewandbehandlung ist im allgemeinen die gleiche wie beim Engel; der Eindruck wird aber durch den einschnürenden, den Fall unterbrechenden Gürtel modifiziert. Unterhalb des Gürtels lösen sich gleich die lang herabfallenden Falten. Hier aber haben sie den Charakter von Röhrenfalten fast völlig verloren. Wohl bleiben schmale röhrenförmige Bildungen bestehen; aber sie sind mehr scharfgrätig als rundlich. Der Hauptunterschied von den bisherigen Bildungen beruht darin, dass die vertieften vertikalen Rinnen nicht senkrecht in den Stein hinein geschnitten sind, sondern schräg, und dass sie nicht rund, muldenartig, sondern mehr schmal, kanalartig sind. Dadurch kommt der Eindruck zu Stande, als falte sich der Stoff in langen, glatten, flachen Bahnen übereinander. An der Stelle, wo diese flachen Stücke, die anstelle der rundlichen Röhrenfalten getreten sind, sich umfalten, d. h. den schräg hineingearbeiteten, sie unterschneidenden Rinnen entlang, bilden sie einen langen wenig heraustretenden Grat, der leicht rundlich verbreitert ist und so den Charakter einer ganz schmalen Röhrenfalte bekommt. Diese hängenden Falten-

züge gehen, mehr als beim Engel, gleich von oben aus in die Schrägrichtung des Aufschleifens über, und es fehlt die Gegenwirkung durch das aufgestaute Stück auf der rechten Seite; die Faltenzüge dieser Seite folgen, wenn auch sehr vermindert, so doch merklich der Richtung der aufschleifenden Falten. Wenn man den Verlauf der einzelnen langen Züge verfolgt, so sieht man, dass der erste, der von der Mitte des Körpers ausgeht, in ganz gleichmässiger flacher Kurve nach unten verläuft und auf der rechten Seite der Figur ausklingt; bei dem zweiten ist über den Füssen schon mehr ein Umbrechen, eine plötzlichere Richtungsverstärkung erzielt; noch stärker ist dies bei der dritten, und die letzte, von vorne gesehen den Umriss der Figur bildende Falte, biegt ausserhalb des Fusses in Knöchelhöhe wagerecht nach innen um. Bei dieser kann man nicht mehr von einem Aufschleifen sprechen, sondern wie auf der rechten Seite des Engels haben wir hier ein Stauen; nur ist hier das Ausladen des Stoffes durch die Stauung zu einer Verstärkung der allgemeinen Richtung benutzt, während es ihr dort entgegenwirkte. Zum Teil, besonders auf der rechten Seite der Figur, ist der Eindruck der plötzlicheren Bewegung des Stoffes über den Füssen noch durch jene hineingestossenen Falten verstärkt. Bei den beiden hauptsächlichen mittleren aufschleifenden Falten aber kommt noch ein neues Motiv zur Geltung: Entsprechend dem nicht mehr rundlichen Charakter der Falten, und das Falten des Stoffes deutlich zeigend, legt sich hier die Falte auf dem Boden zu einer breiten, annähernd wagerecht liegenden Fläche um, in der sich das Stoffstück flach ausbreitet, das im oberen Verlauf der Falte durch ihr Umlegen verdeckt war. Der Mantel fällt auf der linken Seite der Figur vom Ellenbogen abwärts in ganz geradem glattem Fall, mit ganz gerader vertikaler Begrenzung herab; nur ganz unten biegt der Kontur, dem allgemeinen Schwung der Figur folgend, ganz wenig nach innen um. Auf der rechten Seite ist der Mantelstoff zwischen Arm und Unterkörper eingeklemmt; dann fällt er in wenigen Röhrenfalten herab, die der Saum in undulierender Linie abschneidet.

Doch ist dies Motiv hier ganz unauffällig, die Faltenerhöhungen sind flach und der Verlauf des Saumes ist einfach; es ist, obgleich in der Bildung gleich, doch in der Wirkung mit der schweren Faltenkaskade unter dem linken Arm des Königs nicht zu vergleichen.

An den Strebepfeilern des Langhauses des Mindener Doms stehen Tabernakel mit Statuen darunter, die eine so grosse Aehnlichkeit mit den Halberstädtern haben, dass wir sie mit in die Betrachtung ziehen müssen.

Im jetzigen Zustand des Domes befinden sich an der Nordseite zwei Tabernakel; zwei weitere, dem Turmbau zunächstliegende, sind des Strassenzuges wegen entfernt worden. An der Südseite waren vier entsprechende Tabernakel; von diesen sind nur noch ganz geringe Reste vorhanden. Unter den beiden erhaltenen Bildhäusern der Nordseite stehen die Figuren eines Königs und eines Bischofs; auf der Südseite steht noch an entsprechender Stelle und auf entsprechendem Untersatz eine männliche bärtige Figur. Der Aufbau der Bildhäuser ist dem der Halberstädter so ähnlich, dass es genügt, die Abweichungen von diesen hervorzuheben, um jene zu beschreiben. Der unterste Pfeilerabsatz in Minden, auf dem das Tabernakel sich erhebt, ist niedriger als in Halberstadt; er springt in Höhe der Fenstersohlbänke vor, während die Vortreppung in Halberstadt ungefähr 2,50 m über dieser liegt; und die Massverhältnisse dieser vorgetreppten Mauermasse sind andere. In Halberstadt hatte sie eine Breite von 120 cm, eine Tiefe von 90 cm, in Minden ist sie 155 cm breit, 70 cm tief: also breiter und flacher. Daraus entspringt zunächst ein Unterschied in den Proportionen der Tabernakel in Minden und Halberstadt; durch die grössere Breite der Vorderfläche wirken die Mindener Bildhäuser offener, lichter, die Säulen schlanker; die Figuren stehen freier, nicht so zwischen die Säulen eingezwängt. Aus der geringeren Tiefe aber in Minden ergibt sich der Hauptunterschied: Die Mindener Bildhäuser stehen nicht frei vor der Wand wie die Halberstädter, sondern sie sind an die Wand angelehnt und bilden so gewissermassen

nur die vordere Hälfte der in Halberstadt; ihre hintere Hälfte wird, wenn man so will, durch den Strebepfeiler abgeschnitten. Daher lehnt sich auch das spitze Zeltdach in Form einer halbierten achteckigen Pyramide an das Mauerwerk an; daher fehlt in Minden auch das hintere Säulenpaar, das in Halberstadt in der rechtwinklig abgefasten Wand stand; in Minden finden die seitlichen Spitzbogen ihren rückwärtigen Aufsatzpunkt in der Wand selbst. Da nun die seitlichen Oeffnungen der Mindener Tabernakel viel schmaler sind als die vorderen, so ergibt sich für die Bogenspannung über dem vorderen Säulenpaar rundbogige Form, für die seitlichen Bogen spitzbogig-gestelzte Form. Die Säulenschäfte sind nicht achteckig, wie in Halberstadt, sondern rund; die Form der Kapitelle ist altertümlicher als die der vorderen Kapitelle in Halberstadt; in Minden haben wir Knollenkapitelle. Zwischen dem Pyramidendach und der viereckigen Fläche, auf der es aufsitzt, ist nicht wie in Halberstadt eine Vermittelung durch Schrägen gebildet, sondern der achteckige Querschnitt des Daches sitzt unvermittelt auf dem rechteckigen der Platte auf, so dass deren Ecken freibleiben. Aber dies alles sind Abweichungen, die die Gesamtgestaltung des Aufbaues nicht sehr verändern. Trotz ihrer bleibt die grosse Aehnlichkeit bestehen. So charakteristische Bildungen, wie das Aufsetzen der Säulen auf die Kanten der vierseitigen Pyramide, die Pyramidenform des Postaments mit dem kleinen viereckigen Block darauf, der die Pyramidenspitze abschneidet, die hohen trombenartigen Säulenbasen, das Ueberkragen der Pyramide mit einem Wasserschlag, die Form des hohen schlanken Zeltdaches, sind völlig übereinstimmend.

Dieselbe grosse Aehnlichkeit finden wir nun auch bei den Figuren. Um dies zu erkennen, ist der natürlichste Weg, zunächst die beiden Königsfiguren mit einander zu vergleichen. Aeusserliche Unterschiede sind hier, dass der Mindener König auf einem liegenden Hund steht — der Halberstädter direkt auf dem Postament, — dann, dass der Mindener König jugendlich bartlos, der Halberstädter männlich, bärtig ist; im übrigen

haben wir ganz die gleichen Motive: die gleiche Kleidung in der gleichen Drapierung, das gleiche Halten der Kugel mit der Linken unter dem Mantel — wobei allerdings der Mindener König die Hand weniger hoch erhebt als der Halberstädter, — die vorgestreckte, etwas gesenkte Rechte, die einen gleich über der Hand abgebrochenen Stab, wohl ein Szepter, hält. Kleine Unterschiede in der Anordnung des Gewandes sind vorhanden: Der Mindener König trägt zwei rockartige Gewänder übereinander; das obere kürzere bildet einen dem unteren parallelen wagerechten Saum; das Ende des Mantels, das über die linke Schulter herabhängt, fällt nicht, wie in Halberstadt, gerade vor der Brust herunter, sondern ist über den Arm gelegt und fällt in einem weichen kurzen Zipfel auf dessen Aussenseite herab. Bei der sonst völlig übereinstimmenden Behandlung des Gewandes fällt in Minden eine etwas grössere Scharfgrätigkeit, ein etwas strafferer, gespannterer Charakter der Falten, eine geringere Weichheit in der Behandlung auf; es sind mehr scharfe Knickungen, mehr plötzliche Brechungen im Zug der Falten vorhanden anstelle weicherer Rundung in Halberstadt. Dadurch wirkt das Gewand weniger stofflich und weniger schwer. Besonders deutlich wird das auf der rechten Seite der Figur, vor allem bei dem weiten Aermel, der wie mit Gewalt in ganz scharfen, ganz geraden Faltenzügen zurückgestrafft ist und ebenso bei der Behandlung des Mantelstückes, das den Körper diagonal überschneidet; hier ist, besonders in dem unteren Teil, durch den geraderen Zug der Falten viel mehr als in Halberstadt das Angestrafftsein des Stoffes ausgedrückt: dort kam im Zug des Saumes und in den Kurven der Schüsselfalten mehr das weiche lose Hängen des Stoffes zur Geltung. Dabei sind aber alle Einzelbildungen völlig entsprechend, ist die Art der Behandlung durchaus gleich. Sehen wir uns den Kopf an: Wir haben die gleiche Behandlung der schweren, aufgerollten, vom Kopf abstehenden Haarmasse wie in Halberstadt, und die Bildung des Kopfes selbst ist der der Halberstädter Köpfe ausserordentlich verwandt. Wenn wir den Kopf des Mindener Königs mit den jugendlichen

Halberstädter Köpfen, denen der Königin und des Engels, vergleichen, so ist die völlige Gleichheit der Bildung so evident, dass sie für die Arbeit der gleichen Hand sprechen muss. Wir sehen die gleiche Profillinie mit der hohen steilen Stirn, die ohne Unterbrechung in die Linie der plattgedrückten Nase übergeht, die unter den Augen rundlich vorspringenden Backen, den schmalen in den Mundwinkeln hochgezogenen Mund, das kurze zurückspringende rundliche Kinn; es kommen so spezielle Züge hinzu wie die runden Augenhöhlen, die Einsattelungen unter den Augen, die rings um das Auge herum eingeritzten Lider — jene Bildung, von der wir sagten, dass sie dem Ausdruck des Gesichtes etwas eulenartiges verleihe. Wir sehen die gleiche Eigentümlichkeit, dass nur die Unterlippe plastisch hervortritt, der Mund infolgedessen nur wie ein eingeschnittener Schlitz über ihr wirkt, und das charakteristische Umbiegen der Mundwinkel nach oben und innen.

In Minden befindet sich eine ganze Anzahl von Skulpturen, die, wenn nicht denselben Meister, so doch sicher derselben Werkstatt angehören; das zeigt im einzelnen Fall, ganz abgesehen von der Gewandbehandlung, die soeben beschriebene Gesichtsbildung. Es sind dies: die Figur des Bischofs an dem zweiten Strebepfeiler der Nordseite, die männliche Figur am östlichsten Strebepfeiler der Südseite, eine thronende Madonna vor dem Tympanon des nördlichen Querschiffsportals, die Figuren von Ecclesia und Synagoge in der Vorhalle, die sitzenden klugen und törichten Jungfrauen in der Archivolte des nördlichen Langhausportals, eine weibliche karyatidenartige Figur unter einer Dienstkonsole im Innern an der nördlichen Hälfte der Westwand. Ziehen wir diese Mindener Arbeiten mit in die Betrachtung hinein, so erkennen wir leichter die Zugehörigkeit noch einer Halberstädter Figur zu dieser Gruppe, deren Besprechung wir aus diesem Grunde hierhin verschoben haben.

Dies ist die ca. 185 cm hohe Steinfigur der Madonna in der Nische der Südwand der Marienkapelle. Dies ist nicht der ursprüngliche Aufstellungsort der Madonna. Vor der

Umgestaltung der Marienkapelle in eine Taufkapelle im Jahre 1848 befand sie sich auf einer Konsole unter einem Fenster im nördlichen Seitenschiff des Langhauses. Die Konsole für die Figur war im Jahre 1857 noch vorhanden; [18]) jetzt ist auch diese verschwunden. Doch kann auch dies nicht die ursprüngliche Aufstellung der Madonna gewesen sein, da das Stück des Langhauses, in dem sie stand, erst der Bauzeit des 15. Jahrhunderts angehört. Für welche Stelle die Figur ursprünglich bestimmt war, habe ich nicht ermitteln können.

In gerade aufgerichteter Stellung und voller Vorderansicht steht die Madonna da. Auf dem rechten Unterarm, der in wagerechter Lage gerade vorgestreckt ist, wobei die Hand sich fast im rechten Winkel nach innen dreht, sitzt das bekleidete Kind. Die Füsse setzt es in die linke, flach geöffnet vor dem Leibe liegende Hand der Madonna. Der Oberkörper des Kindes ist in die Vorderansicht gedreht, während die Beine nach rechts gewendet sind. Es sitzt ganz aufrecht da; in der Linken hält es einen Apfel, die Rechte erhebt es segnend vor der Brust. Der Kopf des Kindes, ganz in Enfacestellung, überragt den Kontur der Madonnenfigur an der Schulter. Auf dem Kopf trägt die Madonna eine Krone, die aus einem diademartigen Reif gebildet ist, auf dem siebenteilige lappige Blattpalmetten aufsteigen. Ein Kopftuch liegt darunter, das auf die Schultern herab fällt; zu beiden Seiten des Gesichtes ist sein Saum einmal flach umgelegt, auf den Schultern liegt es in schlängelnder Bewegung mit spitzen Enden auf. Die Madonna ist mit einem hemdartigen engärmeligen Gewand bekleidet, das sich dem Oberkörper weich anschmiegt, über die Beine in losem, schwerem Fall herabsinkt und, die Füsse der Madonna verdeckend, sich breit auf dem Boden auflegt. Um den Körper hat sie einen Mantel geschlungen. Der liegt über der rechten Schulter und hängt über die rechte Körperseite tief herab; von der Schulter aus zieht er sich um den Rücken herum, wobei er von der linken Schulter herabgleitet, legt sich um die linke Körperseite, wobei

der obere Saum sich unter der Achsel hinzieht, während der untere bis zur Wadentiefe herabreicht. Dann legt sich der Stoff um die Vorderseite des Körpers herum; der letzte Stoffzipfel liegt in einem krausen Knäul über dem rechten Handgelenk der Madonna und wird dort durch das auf ihm sitzende Kind und durch die Hand der Madonna, die sich gegen die Stoffmasse presst, gehalten. Der obere Saum des Mantels überschneidet die Vorderseite des Körpers in Ellenbogenhöhe wagerecht, während der untere vom Schienbein her den Körper diagonal überschneidet. Derselbe Unterarm, der das Kind und den über der Vorderseite liegenden Mantelstoff trägt, hält auch die Masse des über die rechte Körperhälfte herabsinkenden Mantels. Dadurch, dass er den Saum dieses Stoffteiles lüftet, fällt der zu beiden Seiten des Armes herab: Auf der Aussenseite in ganz geradem Fall mit einmal flach zurückgefaltetem Saum, auf der Innenseite aber in einer schweren, wenig gegliederten, tütenförmigen Masse, die vor dem Oberschenkel herabhängt. Die Faltengebung im einzelnen ist überall hart, trocken, schematisch. Das auf dem Oberkörper anliegende Gewand erhält seine geringe Bewegung durch wenige flach und gerade eingeschnittene Falten; wir haben hier wieder die bekannte fächerförmige Bildung an der Achsel; wenige, vom Ellenbogen ausgehende scharfe Züge deuten das Knicken des Stoffes an dieser Stelle an, und ein paar ganz flache Vertikalfalten ziehen sich über die Mitte der Brust. Das Mantelstück auf der rechten Körperseite wird von äusserst gleichmässigen, scharfgrätigen, spitzdreieckigen Schüsselfalten in ganz geradlinig schematischem Verlauf durchzogen. Ebenso leblos gleichmässig ist die Faltengebung des Mantelstücks auf der linken Körperseite. Wie auf der rechten Seite des Halberstädter Königs biegt hier der untere Saum in einer ziemlich scharfen dreieckigen Knickung vom Herabfallen von der Schulter zum Emporgezogenwerden nach der Hand hin um; und wie dort ist das Stoffstück darüber durch regelmässige Schüsselfalten, die allmählich zum wagerechten Verlauf des oberen Saumes überleiten, durchzogen. Diese Schüsselfalten haben einen ganz

unstofflichen, harten geradlinigen Verlauf; sie schachteln sich ganz gleichmässig ineinander; die tiefsten Stellen liegen alle in einer Vertikalen übereinander. Wo einmal die Gleichmässigkeit des Verlaufs durch eine unregelmässige Bildung unterbrochen wird, hat diese nicht den Charakter der muldigen, weich hineingestossenen Falten, die wir bei den anderen Figuren sahen, sondern auch diese Unterbrechungen sind geradlinig, scharfkantig. Das tütenförmige Gehänge über dem rechten Oberschenkel der Madonna ist ausserordentlich kompakt; nur wenig wird es durch flache, kleinere Tütenfalten bewegt; der undulierende Saum bleibt ganz auf das untere Ende beschränkt und kann daher die Unförmigkeit der Masse nicht lösen, ihre Schwere nicht lockern. Etwas weicher ist die krause Bildung des Bausches auf dem rechten Unterarm durch muldige Eintiefungen; doch auch diese gehen alle schematisch von einem Punkt aus. Verhältnismässig reich und weicher als die Bildung des Mantels ist die des Untergewandes über den Beinen. In der Mitte zwischen den Beinen zieht sich ein tiefer vertikaler Einschnitt herab, der sich nach unten durch das stauende Ausbiegen der zunächstliegenden Teile auf dem Boden ständig verbreitert. Diese Stauung ist durch ein weich bewegtes Hin und Her unregelmässiger Falten zum Ausdruck gebracht; und an dieser Stelle finden die hineingestossenen muldenförmigen Falten eine ziemlich reiche Verwendung. Das rechte Bein verschwindet völlig unter der Stoffmasse; das linke, das Spielbein, ist wenig zurück gesetzt, der Unterschenkel etwas nach aussen gebogen; er zieht das Untergewand mit sich, das sich, durch diesen Zug straffer gespannt, fest an das Bein anschmiegt. Dadurch entsteht ein geringes Einziehen des Körperkonturs an dieser Stelle. Das Christkind trägt ebenfalls ein Untergewand mit engen Aermeln und einen um den Körper geschlungenen Mantel; der legt sich als breiter Gürtel um den Oberkörper unterhalb der Arme und ist durch hineingeschnittene, im allgemeinen horizontale Faltenvertiefungen gegliedert; flach liegt er auf den Beinen auf, zwischen denen sich scharfgrätige gespannte Faltenzüge in der Form

ganz flacher Schüsselfalten bilden. Bei einem Vergleich dieser Skulptur mit den anderen Arbeiten in Minden und Halberstadt zeigt sich eine Anwendung genau der gleichen Motive in der Drapierung des Gewandes wie in der Anwendung der einzelnen Faltenbildungen zur Belebung der Stoffmasse. Einige Einzelheiten entsprechen ausserdem noch Motiven nicht beschriebener Figuren in Minden. Die Bildung jenes krausen Stoffbausches über dem rechten Handgelenk, dem letzten Ende des quer über den Körper gezogenen Mantels, finden wir genau entsprechend über dem linken Unterarm der männlichen Figur an der Südseite des Mindener Domes; bei diesem auch, wie bei der Ecclesia in der Vorhalle die kompakt herabfallende Gewandtüte unter der Hand mit dem gering undulierendem Saum, bei der Ecclesia auch das festere Anliegen des Mantels am Schienbein und über dem Fuss des zurückgestellten Beines, wodurch die gleiche Einziehung des Konturs wie bei der Halberstädter Maria entsteht. Wie bei dieser liegt auch bei der Ecclesia in Minden das Kopftuch dünn und flach gefaltet, mit undulierendem Saum und spitzen Stoffenden auf den Schultern. Deutlicher zeigt sich die Verwandtschaft noch bei einer Vergleichung mit der Mindener sitzenden Madonna: Auch bei dieser hält das bekleidete Kind in der Linken den Apfel, die Rechte segnend erhoben; ebenso bilden sich bei ihm die flachen gespannten Schüsselfalten zwischen den Beinen, die hier allerdings mehr nach älterem byzantinischen Schema in den Knieen auseinander gespreizt sind. Wir sehen die gleiche plötzliche Umbiegung der rechten Hand mit den aneinander liegenden Fingern bei beiden Madonnen und den völlig gleichen Fall des Kopftuchs; und bei der Mindener Madonna ist noch der Ansatz des, jetzt abgebrochenen, sich bauschenden Stoffzipfels des Mantelendes auf dem rechten Unterarm sichtbar.

Was aber die Halberstädter Madonna von allen anderen Figuren der Gruppe unterscheidet, ist ihre geringere Qualität, die sich in der völlig leblosen Erstarrung, dem absoluten Schematismus der Faltengebung, in der Unbewegtheit der

Linien, der viel geringeren, zaghafteren Anwendung unregelmässig hineingestossener Falten zeigt.

Bei der hervorgehobenen Uebereinstimmung aber der Motive muss man doch die Zugehörigkeit dieser Skulptur zu der Gruppe der übrigen zugeben, sie aber als die schwache Arbeit eines Gehilfen ansehen.

Fassen wir zusammen, was wir bis jetzt festgestellt haben: Wir haben Skulpturen derselben Werkstatt, zum Teil desselben Meisters, in Minden und in Halberstadt; und, wie schon die Aehnlichkeit der Bildhäuser zeigt, erstreckt sich die Beziehung zwischen Halberstadt und Minden ebenso auf die architektonischen Einzelformen wie auf die Skulpturen. Ehe wir aber dazu übergehen, das Verhältnis zwischen Minden und Halberstadt näher zu untersuchen, bleibt uns noch eine andere Betrachtung.

Man kann es als ein Charakteristikum der Mindener und Halberstädter Skulpturen bezeichnen, dass ein auffallendes Missverhältnis zwischen den grosszügigen und monumentalen Motiven der Figuren und der geringen Qualität der Ausführung besteht, so dass es unwahrscheinlich erscheint, dass ein Bildhauer von so geringer Qualität die künstlerisch bedeutsamen Motive erfunden haben sollte. Das lässt die Benutzung von Vorbildern vermuten.

Schon im Jahre 1837 machte Lukanus [19]) die Beobachtung, dass die drei ersten Strebepfeiler in Halberstadt „mit ihren offenen Bilderhäusern lebhaft an die Kathedrale von Reims erinnern“. Diese Beobachtung ist richtig. Auch wir müssen in den Bildhäusern an den Strebepfeilern der Reimser Kathedrale die Vorbilder für die in Halberstadt und Minden sehen. In Reims ziehen sich diese Strebepfeilertabernakel um die ganze Kirche herum; auf beiden Seiten des Querschiffs lehnen sich die Dächer wie in Minden an die Mauer an, während sie an Chor, Langhaus und Fassade freistehen wie in Halberstadt, so dass also beide Arten in Reims vorgebildet sind. Die Reimser Tabernakel unterscheiden sich von denen in Halberstadt und Minden dadurch, dass die hohen, achteckigen

Pyramidendächer von niedrigen dreiseitigen Pyramiden begleitet werden, die auf den Ecken der Tragfläche stehen und etwa ein Drittel so hoch sind wie die Dächer. Die rückwärtigen Säulen sind wie in Halberstadt in die abgefaste Wand gestellt; sie sind jedoch ganz dünn und schlank, so dass sie mehr wie eine Profilierung der Wand wirken, denn als tragende Säulen. In Reims fehlt das Halberstadt und Minden gemeinsame pyramidenförmige Postament; die das Dach tragenden Säulen stehen dort auf einer wagerechten Platte auf, auf der auch die rechteckigen hohen Postamente für die Figuren stehen. Auch in Reims sehen wir die hohen Säulenbasen; hier bestehen sie aus zwei Würfeln. Der einzige Unterschied sonst ist der reichere Schmuck in Reims mit kleinen Eckpilastern und Rosetten an dem oberen Teil des Aufbaues, mit Masken an dem Dachgesims.

In Reims stehen in den Bildhäusern am Transept die Figuren von Königen; es sind im ganzen 16 — je 4 auf den Nord- und Südseiten, je 2 auf den Ost- und Westseiten; — am Chor und Langhaus stehen die Figuren von Engeln. Wir sehen also, zum Teil wenigstens, schon eine Uebereinstimmung hinsichtlich des Inhalts der Darstellung. Wir werden aber sehen, dass die deutschen Skulpturen auch stilistisch Nachbildungen der Reimser sind. Dabei ist die Sachlage so, dass der Minden-Halberstädter Meister nicht einzelne Reimser Figuren kopiert, sondern dass er Motive verschiedener Figuren kombiniert.

Wir betrachten die Halberstädter Figuren einzeln daraufhin, welche Reimser Motive in ihnen benutzt sind. Diese Untersuchung beginnen wir mit der Figur des Halberstädter Königs. Wir sehen zunächst, dass das künstlerisch so wirkungsvolle hauptsächliche Motiv des in Steilfalten herabfallenden Rockes, der von dem quer darüberliegenden Mantel mit dem unteren Saum in der Diagonalrichtung überschnitten wird, in Reims bei fast allen Königsfiguren angewendet ist. In Halberstadt und Minden aber zeigt sich gleich eine Abschwächung dieses Motivs. Die Bewegung des Mantels ist

nämlich in Reims wesentlich durch das Motiv von Stand- und Spielbein bestimmt: so zwar, dass der Mantel stets von der Seite des Standbeines nach der des Spielbeines hinunterfällt, wobei der untere Saum sich um das Schienbein des vorgestellten Spielbeins legt. Durch das vorgebogene Knie entsteht eine starke Anspannung des Stoffes, die durch straffe gerade Faltenzüge zum Ausdruck kommt, die von der Achsel der Standseite nach dem Knie der Spielseite, mit einem straffsten und gespanntesten Zug unterhalb des Kniees, herunterlaufen. Als Gegenwirkung aber tritt darunter der nicht angestraffte untere Saum des Mantels in einer lose hängenden Kurve in die Erscheinung. Dieser äusserst wirksame Gegensatz, der in Reims die verschiedenartigste Behandlung im einzelnen gefunden hat, geht in Halberstadt und Minden verloren, weil der Bildhauer Stand- und Spielbein nicht zum Ausdruck bringen konnte. Charakteristisch für die Nachbildung aber ist, dass die Faltenmotive — das wird besonders auf der rechten Seite der Halberstädter Figur deutlich — doch einen Verlauf haben, als sei eine solche Spannung vorhanden. Das zeigt sich vor allem bei der unmotivierten plötzlichen Brechung der Faltenzüge nach oben, einer Bewegung, die bei dem ruhigen Hängen durch nichts motiviert ist, die erst durch die Stoffspannung um ein vorgestelltes Bein Sinn bekäme. Wie für die Gesamtdrapierung der Figuren finden wir auch für die Einzelformen die Vorbilder in Reims. Der Kopf des Halberstädter Königs wirkt wie eine groteske Uebertreibung des Kopfes von dem am weitesten nach Westen stehenden König der Fassade des nördlichen Transepts in Reims. [20]) Alle Einzelheiten sind in Halberstadt massiger, breiter geworden; im Grunde aber sind sie dieselben: der breite aus kleinen Spirallöckchen gebildete Bart, der Schnurrbart, der die ganze Oberlippe freilässt und sich an den Enden in einer Spirallocke einrollt, die Masse der vom Kopfe abstehenden Haare mit den grossen sich nach aussen aufrollenden Locken am unteren Ende, der schmale Streif kleiner Löckchen über der Stirn unter dem Kronreif, die kurze breite Nase, die

starken Backenknochen, die wagerechten Falten in der Stirn. Sogar die Bildung der Augen ist verwandt. Ein solcher Vergleich zeigt deutlich die geringe künstlerische Qualität der Halberstädter Figur. Wie die Gesamtdrapierung des Gewandes übernommen ist, so sind es auch die Bildungen der Falten im einzelnen. Bei den Reimser Figuren sehen wir darin eine grosse Verschiedenartigkeit, verschiedenartigen persönlichen Stil; bei der Gestaltung des Halberstädter Königs schwebte dem Bildhauer deutlich eine jener Figuren mit dem ganz weich bewegten Faltenstil vor, mit der starken Oberflächenbewegung, wie sie bei dem sogenannten Charlemagne [21]) angewendet ist oder bei dem bärtigen König auf der östlichen Seite des Nordtransepts, [22]) die untereinander wieder verschiedenen Faltenstil zeigen. Der Halberstädter König aber ist keinem dieser verschiedenen persönlichen Stile so genau nachgebildet, dass man ihn mit einem einzelnen vergleichen möchte. Beim Charlemagne sehen wir gewissermassen ein Aufwühlen der Fläche durch die rundlichen hineingestossenen Falten, die bald flach, bald tief, bald kurz und hin- und hergebrochen, bald muldig sind und die besonders dazu dienen, wie das in Halberstadt ganz schematisch nachgebildet ist, die Gleichmässigkeit im Verlauf der Schüsselfalten zu unterbrechen. Bei dem König an der Ostseite des Nordtransepts sehen wir auf der rechten Körperseite eine Bildung der Schüsselfalten, die offenbar dem Halberstädter Meister auch vorgeschwebt hat: Es ist dies eine Unterhöhlung, Unterschneidung der Schüsselfalten, durch die sie wie herausgekippt erscheinen. Es ist als hätten sie einen Stoss von unten bekommen, durch den die Vertiefung in die Höhe gedrückt wird. Dieselbe Königsfigur bietet vor allem aber in der Bildung des über den linken Arm hängenden Mantelendes ein gutes Vorbild für das Stück Mantelstoff, das von der linken Schulter des Halberstädter Königs in einem langen flachen Zipfel herabhängt und in das unter der linken Hand herabfallende Gehänge übergeht. Es ist dies ein doppeltes, flachliegendes Gewandstück, das gerade herabhängt mit geradem vertikalem Abschluss auf der

inneren Seite, wo es sich umfaltet. Der Stoff ist nur ganz gering gewellt, nur soviel, dass die Fläche insgesamt doch durchaus flach bleibt; der Saum aber folgt diesen flachen Wellungen in undulierenden Linien. Dies ist in Halberstadt fast wörtlich übernommen; nur ist die Bewegung dort etwas verstärkt und die Linienführung ornamental, schnörkelhaft veräusserlicht. Die Weiterentwickelung dieses Motivs dann zur Faltenkaskade unterhalb der Hand ist bei den Reimser Königen nicht vorgebildet. Das ist eine Weiterbildung des Minden-Halberstädter Meisters, die aus dem alten Motiv des Anfassens von heiligen oder wertvollen Gegenständen mit dem Mantel hervorgegangen ist, das in diesem Falle vielleicht von den Königen der Anbetung übernommen ist. Da die Reimser Könige ausnahmslos in der rechten Hand das Scepter tragen, bei dem Mindener noch das Stück eines Stabes in der Rechten vorhanden ist, dürfen wir annehmen, dass auch der Halberstädter König ein Scepter in der Rechten trug.

Wenn wir uns in der gleichen Weise die Halberstädter Königin auf ihre Beziehungen zu Reimser Arbeiten hin ansehen, so werden wir wieder die Verschmelzung mehrerer Vorbilder erkennen. Mehr aber als beim König können wir hier die Wirkung einer bestimmten Skulptur feststellen: Der Figur der Königin von Saba von der Westfassade. [23]) Von ihr ist zweifelloss die Gesamtdrapierung der Figur übernommen, das mit einem schmalen Band gegürtete lange, aufschleifende Gewand und der um die Schultern gelegte glatt herabhängende Mantel. Dieser liegt in gleicher Weise lose auf den Schultern, wird in derselben Art durch ein Band, das sich dreieckig auf die Brust legt, gehalten. In völlig gleicher Bewegung fällt der Mantel auf der linken Seite in ganz geradem Fall, mit vertikalem Kontur, herab. Auf der rechten Seite dagegen ist das Mantelmotiv in Halberstadt verändert: Der Mantel überschneidet den Arm nicht so weit wie in Reims, wird nicht wie dort von der Hand gehalten, sondern zwischen Unterarm und Körper gepresst, und fällt unterhalb der Hüfte nicht in

glattem Fall wie in Reims, sondern in undulierenden Schnörkeln herab. Fast völlig übernommen ist die Bewegung des Untergewandes. Der Gürtel ist bei der Halberstädter Figur etwas hinaufgerutscht; unter ihm aber sehen wir bei der Königin von Saba genau den gleichen Fall jener aufschleifenden Falten, den wir bei der Halberstädter Königin beschrieben. Man sieht, wie der Halberstädter Meister Zug für Zug abschreibt: den erst leis nach rechts ausweichenden Fall, dann das plötzliche Umlegen über den Füssen, das Aufschleifen, das wagerechte Falten im untersten Teil der Faltenzüge, wodurch die flach ausgebreiteten Partien entstehen. Wir sehen kleine Einzelzüge genau übernommen, wie das Hineinstossen einer Vertiefung in das unterste Stück der Faltenrücken, wie die stärkere Unruhe und Kleinheit der Bewegung über dem rechten Fuss. Das Staumotiv, das wir in Halberstadt über dem Boden ausserhalb des linken Fusses der Königin sahen, das, von vorne gesehen, dort den Kontur bildete, finden wir in ganz ähnlicher Weise an der linken Seite der Königin von Saba wieder, hier jedoch so, dass es von vorne nicht sichtbar wird; es ist in Halberstadt gewissermassen nach vorne herumgeklappt. Im Gesamtverlauf der grossen Faltenmotive aber sehen wir eine vom Vorbild abweichende uninteressante Schematisierung, und die Unfähigkeit, die körperliche Vorbedingung für den Gewandfall, das Motiv von Stand- und Spielbein mit seinen Folgen für die Bewegung der Hüften und des Oberkörpers wiederzugeben. Der Halberstädter Meister führt in der Faltengebung auf der Spielbeinseite die Richtung der Falten der linken Seite schematisch weiter; bei der Königin von Saba sehen wir dagegen das Gewand auf dem vorgeschobenen Bein flach aufliegen und eine Gegenbewegung gegen das Gleichmass des Faltenverlaufs durch eine von der rechten Hüfte ausgehende Falte, die nach der Innenseite des rechten Kniees verläuft. In Halberstadt fehlt sozusagen der Körper unter dem Gewand, der in Reims besonders in der leisen Bewegung der Hüften und des Oberkörpers so ausdrucksvoll und lebendig in die Erscheinung tritt.

Die geschilderte Art der Uebernahme muss m. E. zu einem nicht uninteressanten Schluss führen. Wir sahen, dass unsere Figur in allen Motiven der rechten Körperhälfte vom Vorbild abweicht, dass sie dagegen die der linken wörtlich wieder gibt. Dieser auffallende Widerspruch in der Benutzung des Vorbildes ist nur so zu erklären, dass der Halberstädter Meister nach einer Zeichnung arbeitete, die die Königin von Saba in etwa Dreiviertelprofil von links her wiedergab. In dieser Ansicht werden die Motive der rechten Körperseite durch die stark vortretenden Faltenzüge der linken Seite verdeckt. So ist also die Erklärung für die auffallende Abweichung vom Vorbild auf der rechten Seite ganz natürlich gegeben. Die Faltenmotive aber, die genau nachgebildet sind, werden gerade in einer dreiviertelprofil Ansicht besonders deutlich. Was aber die Annahme des Arbeitens nach einer solchen Zeichnung so besonders einleuchtend macht, ist die Tatsache, dass die vom Halberstädter Meister übernommene, so charakteristische Staufalte überhaupt nur von hier aus sichtbar ist. Hier ergibt sich also eine Konstellation, die m. E. dazu zwingt, ein Arbeiten nach gezeichneter Vorlage anzunehmen. Dass die Figur selbst dies mit solcher Deutlichkeit ausplaudert, ist eine Folge der primitiven Art der Verwendung der Skizze, d. h. der Uebertragung der Motive der nicht von vorne gezeichneten Figur auf eine Figur in voller Vorderansicht. So zeigt uns diese Betrachtung ein Doppeltes: einmal die Tatsache der Verwendung gezeichneter Vorlagen in besonderer Deutlichkeit und ausserdem die ganz primitive Art der Anlehnung eines Steinmetzen an ein Vorbild, das ihm in seiner künstlerischen Bedeutung nicht zugänglich ist, dessen Aussenseite er nur abzuschreiben vermag. — Bei der Bewegung der Arme sind dann wieder andere Vorbilder benutzt; es ist die typische höfische Bewegung des Einhakens des Zeigefingers in das Mantelband übernommen; ein Motiv, das bei den Reimser Königen häufig angewandt ist. Die Rechte hielt offenbar, wie wir schon sagten, einen Gegenstand. Die Form der Krone sehen wir ebenso bei den Reimser Königen.

Die geschlängelten Locken bedeuten wiederum eine grobe Uebertreibung. Eine eben solche wollige, durch kleine Spirallöckchen gebildete Haarmasse, wie sie auf den Schultern der Königin liegt, sehen wir in auffallender Weise in Reims z. B. bei dem König rechts von der Rose des Südtransepts (neben der Synagoge). Vor allem aber haben wir in Reims die Vorbilder für den Kopftyp der Königin, dem ja alle anderen Köpfe des Meisters mehr oder weniger verwandt sind. Es ist dies ein Kopftyp, der offenbar den Eindruck jugendlicher Anmut wiedergeben sollte; gleichgültig, ob bei männlichen oder weiblichen Personen; und das Lächeln ist dann auch nichts weiter als der Ausdruck jugendlicher Anmut in unbeholfener Uebertreibung. Kopfbildungen, die ihm diesen Eindruck vermittelten, fand der Meister auch bei den Figuren an den Strebepfeilern, und zwar bei den Engeln. Ganz deutlich sehen wir das z. B. bei dem Engel mit dem Kelch in der erhobenen Rechten am ersten Strebepfeiler des Chores neben dem Nordtransept in Reims. Wir haben hier die hohe steile Stirn, die rundlichen weichen Wangen mit der flachen Eintiefung, die durch das Verziehen des Gesichtes zum Lächeln hervorgerufen wird, das rundliche Kinn; dann die rings scharf umränderten Augen mit den grossen runden Augäpfeln und die in den Mundwinkeln hochgezogenen Lippen, die flache Oberlippe, die stärker modellierte Unterlippe und die äusserst charakteristischen häkchenförmigen Vertiefungen in den Mundwinkeln, die den maskenhaften Eindruck des Grinsens hervorrufen. Wir haben hier also den gleichen Vorgang wie beim König: Die Zusammenstoppelung sklavisch übernommener Einzelmotive, die ohne Verständnis für die künstlerische Gesamtkomposition der Figur äusserlich verwandt werden.

Bei dem Halberstädter Engel beobachten wir genau das gleiche. Es war vielleicht eine Vorwegnahme, ihn von vornherein als Engel zu bezeichnen. Hierzu berechtigt uns erst die Feststellung, dass die Reimser Engelfiguren als Vorbilder für ihn gedient haben. Vergleicht man ihn etwa mit dem von Osten aus zweiten Engel unterhalb des Gesimses der

Chorkapelle an der Nordseite in Reims, der einen Weihrauchkessel in der Rechten, eine kleine Schale in der Linken trägt, so springt die enge Beziehung in die Augen. Wir haben den gleichen losen Fall des hemdartigen weiten Gewandes, in dessen unteren Teilen das Hineinstossen scharfer Faltenvertiefungen, von denen wir bei der Beschreibung des Halberstädter Engels sagten, dass sie die herabgleitenden Falten mehr abschnitten als bewegten. Wir haben das runde breite Gesicht, von der breiten runden perückenartigen Haarmasse umgeben, die durch die kleinen Spirallöckchen gegliedert wird. Ausserdem müssen wir aber bei dem Halberstädter Engel die Kenntnis solcher Figuren, wie etwa des bei der Königin herangezogenen Engels voraussetzen, um die weichere Bildung des Gewandes, die Formen des lachenden Gesichtes als Nachbildungen von Reimser Motiven zu verstehen. Für dieses Lachen wären wir ja ausserdem berechtigt, obgleich es nicht nötig ist, die Kenntnis der Figuren des „Josephmeisters“ am Westportal vorauszusetzen, da ja die Benutzung der Figur der Königin von Saba die Kenntnis der Skulpturen am Westportal zeigt. Mir scheint aber für die grimassenhafte Uebertreibung dieses Lachens viel mehr „das Lächeln“ solcher Figuren wie des erwähnten Engels vorbildlich gewesen zu sein, als das charmante, preciöse, wirkliche Lächeln der Köpfe des Josephmeisters.

Es ist nicht unsere Aufgabe, auch die Mindener Figuren einzeln auf ihre Reimser Vorbilder hin zu betrachten; einige wenige Einzelheiten möchte ich aber doch hervorheben. Zunächst erklärt sich die schärfere, engere Fältelung beim Mindener König sofort durch die stärkere Benutzung anderer Vorbilder in Reims, wie etwa des sogenannten Louis le débonnaire, des am weitesten nach rechts stehenden Königs an der Vorderwand des Südtransepts, der die Engfaltigkeit in noch höherem Masse zeigt und übrigens auch der einzige König in Reims ist, der trotz gleicher Gewanddrapierung nicht das Stand- und Spielbeinmotiv zeigt. Bei ihm sehen wir auch die straffe Parallelfältelung der weiten Aermel wie beim Mindener

König. Das Stehen auf einem Tier ist in Reims beim sogenannten Pipin vorgebildet, das schroffe Straffspannen der Falten auf der Seite der Figur, das durch das Anpressen an die Rückwand hervorgehoben wird, z. B. beim König rechts von der Rose am Südtransept oder noch ähnlicher bei dem am weitesten nach rechts stehenden an der Stirnwand des Nordtransepts. Das Ueberhängen des Mantels in einem kurzen lappigen Zipfel über den gebogenen Arm kommt in Reims mehrmals vor: z. B. bei dem jugendlichen König an der Ostwand des Nordtransepts. — Bei der Mindener Synagoge erkennen wir deutlich die Uebernahme der flachgedrückten, sich gabelnden Falten am Oberkörper von der Reimser Synagoge. Der rundliche Stoffbausch, wie er mehrmals in unserer Gruppe, z. B. bei der bärtigen männlichen Figur an der Nordwand in Minden auf dem linken Unterarm, bei der Madonna in der Marienkapelle in Halberstadt auf dem rechten Unterarm vorkommt, findet sich in Reims — in unendlich viel reichhaltigerer Ausbildung allerdings, auch auf dem Unterarm, — beim sogenannten Charlemagne. Das Ueberschlagen der Beine beim Sitzen, wie es die eine der törichten Jungfrauen am Nordportal in Minden zeigt, ist ein in Reims öfter vorkommendes Motiv, z. B. bei den sitzenden Figuren in der Leibung der Rose des Südtransepts.

Dass der Minden-Halberstädter Meister auch ornamentale Reimser Details verwendete, zeigen die Kapitelle der Mindener Tabernakel. Bei ihnen liegt zwischen den kannelierten aufsteigenden Teilen der Knollen je ein aus drei Weinblättern gebildeter Zweig, und die Knollen selbst endigen in einer Blattgruppe von Weinlaub. Diese Bildung entspricht genau der des Laubwerks in der Leibung der Rose des Südtransepts in Reims.

Es liesse sich eine solche Aufzählung einzelner übernommener Motive leicht sehr erweitern; mir scheint das aber das Bild für unsere Zwecke nicht weiter klären zu können und darum unnötig zu sein.

Dass die Beziehungen zwischen den Architekturteilen genau so eng sind wie zwischen den Skulpturen — sowohl

zwischen Halberstadt und Minden, wie auch zwischen beiden und Reims — zeigte schon die ähnliche Bildung der Baldachine.

Nun sind ein Hauptcharakteristikum der Bauphase in Minden, der die in Frage kommenden Figuren angehören, die grossen Fenster mit dem ausserordentlich reichen Masswerk. Wir werden sehen, dass auch für dessen Formen Anregungen in Reims nachzuweisen sind: So ist das Masswerk des östlichsten Fensters der Südseite in Minden eine einfache Verdoppelung des Masswerks im Tympanonfenster des Hauptportals in Reims; die 16-Teilung des grossen Rades in Reims wird in dem Mindener Fenster zu einer 32-Teilung, und es wird noch ein Zwischenglied um den kleinen Mittelkreis herum hinzugefügt. Die Hauptmotive sind genau übernommen, sogar der Dreipassbogen über dem Rad als Verbindungsglied mit der Fensterspitze. Das mittlere Fenster der Südseite in Minden kopiert die Masswerkeinteilung der grossen Westrose in Reims, häuft aber wieder die Motive, indem es aus einer 12-Teilung eine 16-Teilung macht. Die Halbkreise, die in der Rose des Südtransepts in Reims von der Peripherie des grossen Rades nach innen geschlagen sind, haben vielleicht bei der Gestaltung des mittleren Fensters der Nordseite in Minden nachgewirkt. Uebernommen scheint auch das stabartige Auflegen von kurzen Pilastern auf die Stäbe des Masswerks zu sein, wie es in Reims bei den Rosen der Transepte angewandt ist, dann das Einschieben von Kreisen und Dreipässen in die Zwickel zwischen Kreis und Leibung. Eine spezifisch Mindener Bildung ist nun das Einschneiden der unteren Spitzbogen des Masswerks in den grossen Kreis. Dies ist offenbar geschehen um diesen Kreis möglichst gross bilden zu können, die Grösse der Kreise aber ist offenbar die Folge der Uebernahme der Motive aus den Rosen.

Man wird nun natürlich sehen müssen, wie sich die in Frage kommenden Fenster des Halberstädter Domes hierzu verhalten. Da war nun die Aufgabe von vornherein eine ganz andere. In Minden haben wir es mit einer Hallenkirche zu tun mit ausserordentlich breiten Fenstern, bei denen eine

Verwendung des Masswerks der Reimser Rosen möglich war. Bei den viel schmaleren Halberstädter Fenstern war dies nicht angebracht. Aber auch bei ihnen sehen wir ein die Motive häufendes Streben nach Reichtum, das dieselbe Gesinnung, denselben dekorativen Geschmack zeigt, der in Minden zu beobachten ist. Doch zeigt sich die Verwandtschaft auch in einzelnen Motiven; so ist das Auftreffen der Stäbe auf der Sohlbank mit trombenartigen schweren Basen gleich; eine Eigentümlichkeit, die wir ja auch bei den Tabernakeln schon hervorhoben; gleich ist auch das Einschieben eines kleinen Kapitells in den äussersten Stab der Leibung an der Stelle, wo sie in die Biegung übergeht. Doch wird diese Beziehung m. E. ganz klar und sicher, wenn man die Konstruktion der unter dem Kreis gelegenen Masswerkteile der Halberstädter Fenster mit den entsprechenden Teilen des mittleren Fensters an der Nordseite in Minden vergleicht. Hier ist die Bildung im ganzen wie die aller Einzelheiten völlig identisch. Anderseits wieder entspricht das Masswerk der Hälfte eines solchen unteren Fensterteils der gesamten Masswerkfüllung in den Fenstern des Querschiffs in Reims.

Diese Beziehung zwischen Minden und Halberstadt kann noch eine Bestätigung in der Masswerkbildung der Chorfenster und des Fensters im nördlichen Querschiff der Martinikirche in Halberstadt finden. Diese haben die für Minden so charakteristischen eckigen, abgetreppten Formen des Masswerks.

Gleichartig am Mindener und am Halberstädter Dom ist auch das Weiterziehen des Wasserschlags der Fenstersohlbänke in gesimsartiger Weise um die Strebepfeiler herum, sowie das Emporknicken und Weiterführen in Halberstadt des Wasserschlags der pyramidenförmigen Postamente der Tabernakel, in Minden der Dachgesimse der Tabernakel an den Seiten der Strebepfeiler in völlig gleicher Weise; ebenso wie das sich Totlaufen dieser Gesimsprofile an der Längswand. Dass es in Halberstadt der Wasserschlag der Postamente ist, der in die Höhe gebogen ist, in Minden das Gesims der Dächer, hat seinen Grund darin, dass die Halberstädter Tabernakel

höher stehen als die Mindener. Die Profile der Dach- wie der Postamentgesimse sind in Halberstadt und Minden völlig gleich.

Demnach scheint es mir, dass wir berechtigt sind, den Schluss zu ziehen, dass es der Leiter einer Werkstatt war, der den Aufriss der Langhauswände in Halberstadt und in Minden entwarf — mit dem Masswerk der Fenster, mit den Formen der Tabernakel, — und dass in dieser gleichen Werkstatt auch die Bildhauerarbeiten entstanden, die zum grössten Teil sogar Arbeiten der gleichen Hand sind; und es ist wohl nicht unwahrscheinlich, dass der Leiter dieser Werkstatt zugleich der Bildhauer war.

Es bleibt uns noch übrig, die zeitliche Aufeinanderfolge von Minden und Halberstadt zu prüfen und wenn möglich eine Datierung der Halberstädter Figuren zu versuchen.

Die Skulpturen selbst bieten hierzu wenig Anhalt. Man könnte den Halberstädter König mit dem Mindener vergleichen und in der grösseren Bewegtheit und Schwere des Faltenwurfs beim Halberstädter einen Fortschritt sehen. Wir sahen aber, dass dies seinen Grund in der Benutzung anderer Reimser Vorbilder haben kann. Es ist auch bei dem steinmetzhaften Charakter des Bildhauers und bei seiner ausgesprochenen Kopistenart kaum eine selbständige Entwicklung anzunehmen. Es bietet sich uns aber hier ein Hilfsmittel in den Formen der Kapitelle; und da zeigt sich, dass die Halberstädter Kapitelle durchweg eine fortgeschrittenere Form haben. Wohl sind in Halberstadt wie in Minden Kapitelle von zurückgebliebener und fortgeschrittener Form nebeneinander benutzt, was sich ohne weiteres aus der Beschäftigung verschiedener Steinmetzen erklärt. Durchweg aber herrschen in Minden die altertümlicheren, einfacheren Knollenkapitelle vor, während in Halberstadt die fortgeschrittenere Form des mit zwei dichten Laubkränzen umgebenen Kapitells die Regel bildet. Vor allem zeigt sich das in den Kapitellformen im Fenstermasswerk. Einmal sehen wir eine solche fortgeschrittene Kapitellbildung allerdings auch in einem Mindener Fenster und zwar in der Kapitellgruppe an den Mittelstäben des östlichen Fensters auf

der Nordseite; und diese zeigt dieselbe Einzelform wie das vordere linke Kapitell an dem Tabernakel über dem Engel in Halberstadt: flache Rosenblüten mit gefiederten Rosenblättern darunter. Und dann haben die Kapitelle des kleinen Nordportals in Minden alle die fortgeschrittene Bildung mit den zwei Blattkränzen, allerdings in einer Form, die der älteren Bildung der Knollenkapitelle noch näher steht als die der vorderen Kapitelle der Tabernakel in Halberstadt oder die Mehrzahl der Kapitelle im Fenstermasswerk dort. Andererseits kommt in Halberstadt auch die altertümliche Knollenform vor; diese haben z. B. die rückwärtigen Kapitelle der Tabernakel. Die Kapitellformen zeigen uns also einmal, dass zwischen Minden und Halberstadt kein grosser zeitlicher Zwischenraum angenommen werden kann, da in Minden schon die fortgeschrittene, in Halberstadt noch die altertümliche Form vorkommt; während aber in Minden die modernere Form nur vereinzelt erscheint, ist sie in Halberstadt die gebräuchliche. Das veranlasst uns, die in Halberstadt in Frage kommenden Bauteile für jünger anzusehen als die in Minden.

Eine sichere Datierung für das Halberstädter Langhaus ist nicht gegeben; ebensowenig für Minden. Einen einigermassen sicheren Anhalt zur Datierung geben immerhin in Halberstadt die häufigen Ablasserteilungen zu Gunsten des Dombaus zwischen 1252 und 1276. In diesen Jahren wurden nachweislich allein 13 mal [24]) Ablässe zum Dombau erteilt. Man hat aus einem Ablass, den der Bischof Hermann von Schwerin im Jahre 1276 für den Dombau in Halberstadt erteilte, [25]) schliessen wollen, dass dies das Jahr der Fertigstellung des Langschiffes sei, da nicht mehr Geld zum Bau, sondern nur noch zur Ausschmückung verlangt werde. Es ist hier die Rede von Geldabgaben „ad consumacionem et emendacionem“. Daraus kann aber m. E. nicht ohne weiteres geschlossen werden, dass der Bau vollendet war; denn selbst wenn nur für die Ausschmückung Geldforderungen gemacht würden, bewiese das doch durchaus nicht die Fertigstellung des Baues. Eine sichere Datierung für die Vollendung des

Langhauses können wir daher aus dieser Urkunde nicht entnehmen. Immerhin hören danach die Ablasserteilungen vorläufig auf, und der Zeitraum zwischen 1252 und 1276 passt zu den stilistischen Merkmalen. Mit einiger Wahrscheinlichkeit dürfen wir also wohl den Bau des Langschiffes und mithin die Herstellung der Figuren in diesen Zeitraum setzen. Für den Mindener Dom ist noch weniger ein urkundlicher Anhalt zur Datierung gegeben als in Halberstadt. Wir haben gesehen, dass die dort in Frage kommenden Bauteile kurz vor denen in Halberstadt anzusetzen sind. Eine Datierung in das dritte Viertel des 13. Jahrhunderts schliesst sich auch der der Reimser Figuren natürlich an.

Fassen wir die Ergebnisse unserer Untersuchung kurz zusammen: Wir haben am Halberstädter und am Mindener Dom Bildhauerarbeiten von demselben Meister. Diese Skulpturen stehen in engem Zusammenhang mit der sie umgebenden Architektur. Die Beziehungen zwischen den Bauteilen in Halberstadt und Minden sind ebenso eng wie die zwischen den Bildhauerarbeiten. Wir schliessen daraus, dass beide in der gleichen Werkstatt entstanden sind und halten es nicht für unwahrscheinlich, dass der Leiter dieser Werkstatt zugleich der Architekt und der Bildhauer war. Die Vorbilder sowohl für die Architekturformen als auch für die Bildhauerarbeiten bot die Reimser Kathedrale. Bei der reichlichen Verwendung der verschiedenartigsten Details müssen wir annehmen, dass der Werkstattleiter in Reims gezeichnet hat. Er kannte die Arbeiten an den Hochwänden der Transepte und am Chor in Reims, aber auch Bildhauerarbeiten für das Westportal, wie die Nachbildung der Königin von Saba beweist. Diese Werkstatt war in Halberstadt wahrscheinlich im dritten Viertel des 13. Jahrhunderts in Minden kurz vorher tätig. [26])

Im Laufe unserer Untersuchung kamen wir mehrmals, besonderes beim Vergleich mit den Reimser Arbeiten, dazu, die geringe künstlerische Qualität der deutschen Arbeiten hervorzuheben. Der Minden-Halberstädter Meister war eben nicht in erster Linie Bildhauer; wir kennzeichnen seine Art viel-

leicht am besten, wenn wir ihn einen geschickten und phantasievollen Dekorateur nennen. Er verwendet, was er in Reims an bildhauerischen, an architektonischen Motiven kennen gelernt hat, um die Langhauswände in Minden und Halberstadt mit einem reichen dekorativen Gewebe zu überziehen. So fehlt auch seinen Skulpturen alles im eigentlichen Sinne Bildhauerische; er gibt nur die Oberfläche der Dinge; ihr Kern bleibt ihm verborgen; nur das, was äusserlich schmückt, interessiert ihn. Wenn wir ihn aber so betrachten, so kommen wir leichter zu einer Würdigung seiner Leistung. Seine Phantasie im Dekorativen ist durchaus fruchtbar und eigenartig; und wenn auch sie sich, wie z. B. in den Mindener Fenstern, mehr in einer Häufung der Motive, mehr in einer äusserlichen Massenwirkung kundgibt, als etwa im Gleichmass von Proportionen, wenn sie eben gänzlich im äusserlich Schmückenden befangen bleibt, so ist doch gerade durch die Häufung der Motive ein Eindruck von Reichtum und Pracht entstanden, der der Phantasie unseres Meisters entsprossen ist. In dem Reichtum der dekorativen Formen liegt seine Bedeutung.

Kapitel III.

Die Skulpturen des 14. Jahrhunderts in der Marienkapelle.

In der im Jahre 1362 erbauten Marienkapelle, der Chorkapelle des Doms, befindet sich eine Gruppe stilistisch eng zusammengehöriger Steinskulpturen aus dem 14. Jahrhundert. Es sind dies die vier Figuren der Anbetung der Könige auf Konsolen zwischen den Fenstern und drei Figuren auf dem Altar: [27]) eine betende Frau in der Mitte, zu ihrer Rechten ein Engel, zu ihrer Linken eine Maria Magdalena. Die Figuren auf dem Altar bieten hinsichtlich ihrer Deutung und der Frage nach ihrem ursprünglichen Aufstellungsort — an die jetzige Stelle sind sie nachweislich im 19. Jahrhundert versetzt worden — einige Schwierigkeit. Ehe wir aber an die Beantwortung dieser Fragen herantreten können, müssen wir die Figuren genauer kennen.

Betrachten wir zuerst die Figur des Engels; sie hat eine Höhe von ca. 133 cm und erhebt sich auf einer Plinthe, die ganz in die Altarplatte eingelassen ist. Die Plinthe besteht aus fünf Seiten eines Achtecks, das an der Rückseite flach abgeschnitten ist. Sie ist unregelmässig gearbeitet, so, dass die Masse der einzelnen Seiten differieren. Sie hat eine Gesamtbreite von ca. 35 cm, eine Gesamttiefe von ca. 24 cm. Die Gestalt des Engels ist von den Füssen bis zum Scheitel in einer starken, sich völlig gleichmässig rundenden Kurve gebogen; so gleichmässig ist diese Biegung, dass eine vom Kopf bis zum Boden gezogene, die Figur halbierende Linie

das Stück einer Kreislinie bilden würde. Die rechte Seite der Figur ist die ausgebogene. Der Engel hat rechtes Standbein, linkes Spielbein; das Spielbein ist wenig vorgestellt; die Schulter auf der Spielbeinseite liegt, der allgemeinen Biegung unterworfen, tiefer als die rechte. Die tiefere linke Schulter ist leicht zurückgenommen, die rechte höhere gering vorgeschoben. Der Kopf ist, der allgemeinen Biegungsrichtung folgend, nach links geneigt und ganz wenig auch nach links gedreht. Die rechte Hand macht den Segensgestus mit ausgestrecktem Daumen, Zeige- und Mittelfinger; sie ist vor die Brust erhoben, bis zum Handgelenk liegt der Arm dabei am Körper an. Der linke, lose herabhängende Arm ist im Ellenbogengelenk leicht gebogen, so dass der Unterarm sich gerade nach vorn und ungefähr in halbem rechtem Winkel nach abwärts richtet. Die auch gerade nach vorne gerichtete Hand ist noch etwas mehr nach abwärts gebogen; sie ist mit ausgestreckten Fingern leicht geöffnet. Lose zwischen den gestreckten Fingern hält sie einen Gegenstand, der gleich vor ihr glatt abgeschnitten ist. Der noch vorhandene Rest in der Hand ist mit dieser aus einem Stück gearbeitet; er hat die Form einer hochkantig gestellten rechteckigen Leiste, deren Kanten leicht abgerundet sind. Wie der Unterarm, unter dem er herläuft, und mit dem zusammen er aus der Masse des Körpers heraustritt, richtet er sich gerade nach vorne abwärts; in dem vordersten Ende aber ist er leicht nach aufwärts gebogen. In die vordere schmalrechteckige Fläche sind zwei quadratische Dübellöcher übereinander eingearbeitet. Die schmale leistenartige Form dieses Gegenstandes mit den zwei Dübellöchern übereinander spricht dafür, dass er als Schriftband zu ergänzen ist, obgleich andere Ergänzungen nicht unmöglich sind. Hinter den Schultern der Figur befinden sich noch die zwei zum Halten der nicht mehr vorhandenen Flügel bestimmten Eisenhaken. Der Engel ist mit einem engärmeligen, rockartigen Untergewand bekleidet, das auf dem Boden schleift und mit einem bis unter die Kniee reichenden Mantel, der unter dem Hals mit einer viereckigen Agraffe zusammengehalten

wird und sich in einer Art von weitem Kragen in Form einer Kapuze um den Hals legt. Die von der rechten Schulter ausgehende Mantelhälfte legt sich als enge Schlinge um den rechten Arm, um darunter — dem gebogenen Kontur der Figur sich eng anschmiegend — in einem flachen undulierenden Gehänge herabzugleiten. Die linke Mantelhälfte wird vom linken Arm gehoben, so, dass der Stoff vom Unterarm auf der Aussenseite in geradem Fall herab sinkt und die Figur an dieser Stelle vertikal begrenzt. Von der Schulter aus zieht sich diese linke Mantelhälfte quer über die Brust ganz nach rechts hinüber, wird vom rechten Arm an den Körper angepresst und überdeckt die ganze Vorderseite der Figur bis zu den Knieen herab mit einer einheitlichen Fläche. In diese Fläche ist einerseits der linke Arm mit hineinbezogen — dies besonders durch eine Ellenbogen mit Ellenbogen verbindende Falte, die die Eintiefung der Vorderfläche zwischen Arm und Körper überbrückt — andererseits aber sind doch die Vertiefungen in der Fläche zwischen Oberkörper und Arm und unterhalb der linken Hand stark betont und darum besonders wirksam, weil sie den Kontur des Körpers in einem zur allgemeinen Biegung der Figur ganz parallelen Zug bezeichnen. In der gleichen parallelen Richtung zieht sich auch der Kontur der rechten Seite, wo der ganz angeschmiegte Arm nur eine kaum wirksame kurze vertikale Unterbrechung der allgemeinen runden Biegung bedeutet. So stellt sich der Körper von vorne gesehen als ein schmaler, gleichmässig gebogener, parallel konturierter Streifen dar, dessen konkave Seite — durch den linken Arm und das Mantelgehänge darunter — ausgefüllt erscheint. Auf diesem Streifen nun, in den der Körper von vorne gesehen hineingeschmiegt und hineingebogen ist, bewegt sich das Spiel der Faltenzüge in einem Verlauf, als seien sie auf ein Blatt Papier aus rein kalligraphischem Interesse hingezeichnet. Und so empfindet man den Zug der Falten auch nicht als Ausdruck der Bewegungen des Stoffes, sondern als ein Spiel von Linienzügen, deren Verlauf durch den Zweck bedingt ist, die Fläche schönlinig zu gliedern, die sich darum

alle in ihrem Zuge der geschwungenen gebogenen Gestalt dieser Fläche anpassen und unterordnen. Die natürliche Folge davon ist einmal die ganz weiche, schmiegsame, alle Härten vermeidende Führung der Linien und andererseits die fast unstoffliche Magerkeit der Falten. Die Innenzeichnung, wenn man so sagen darf, der Figur folgt einem ganz festen Schema; Zwei grosse Faltenzüge sind es, die vor allem die Gesamtgestaltung bestimmen: sie gehen von den Hüften aus und treffen sich in der Mitte der Grundlinie der Figur in ganz spitzem Winkel. Für die von der konvexen Seite ausgehende Falte ergibt sich daraus von selbst ein Verlauf, der die Rundung der allgemeinen Biegung noch etwas verstärkt, für die von der konkaven Seite sich lösende ein Zug, der diese Rundung abschwächt. Zwischen beiden Falten bildet sich eine Mulde, die sich mit zunehmendem Schmalerwerden nach unten stetig vertieft. So sehr schmiegen sich diese beiden grossen Falten dem gesamten Schwung der Figur an, dass das Auge sie sich von selbst bis zu den beiden Schultern, den oberen Ecken des Streifens, fortgesetzt denkt. So entsteht ein gebogenes spitzwinkliges Dreieck, dessen Grundlinie die Verbindungslinie der Schultern bildet, dessen Spitze in der Mitte der Grundlinie der Figur liegt. Die innerhalb dieses Dreiecks liegenden Faltenzüge suchen nun eine Vermittelung einmal zwischen der muldigen Eintiefung der unteren Partie und dem ausgewölbten oberen Teil — das geschieht durch die Bildung von Schüsselfalten — und andererseits einen Uebergang von der horizontalen Faltenbespannung des Oberkörpers, auf dem die Falten übereinander liegen wie die Linien einer Schrift, und den fallenden Zügen des Unterkörpers; — das geschieht durch ein von unten nach oben zunehmendes Flacherwerden der Kurven der Schüsselfalten. Deutlich dominieren zwei dieser Schüsselfalten: Eine, die sich von Hüfte zu Hüfte zieht, deren Umbruchstelle sich an den grossen Faltenzug der konvexen Seite anschmiegt, und eine, die Ellenbogen mit Ellenbogen verbindet und an der konkaven Seite die Stelle ihres Umbiegens hat. Durch dieses Verschieben der Schwerpunkte der beiden Falten entsteht der Eindruck eines Hin und Her,

der dem einer Pendelbewegung vergleichbar ist. Die über diesen Schüsselfalten auf der Brust liegenden Faltenzüge betonen durchaus die Horizontale, wenn sie auch auf den Seiten, wie aus einer Angst vor zu schroffem Aneinanderstossen verschiedener Richtungen, nach oben hin umbiegen und dadurch sich auch wieder der allgemeinen grossen Biegung der Figur anschmiegen.

Einige Faltenbildungen müssen wir, da sie sehr charakteristisch sind, und wir sie bei anderen Figuren wieder finden werden, noch genauer betrachten. Der von der rechten Hüfte ausgehende fallende grosse Faltenzug läuft in gleichmässigem nur ganz gering gebogenem Zuge bis in Knöchelhöhe, um dann in einer plötzlichen Verstärkung der Biegung und Brechung nach dem linken Fuss hin zum Boden herabzulaufen. Hier faltet er sich dann vollständig um, legt sich flach auf den Boden auf und bedeckt mit diesem flachausgebreiteten Stoffstück den Zwischenraum zwischen beiden Füssen auf dem Boden. — Der zweite grosse, der von der linken Hüfte ausgehende Faltenzug, ist in seinem Verlauf durch das deutlich unter dem Stoff markierte Spielbein bestimmt, dessen Knie nach vorne und innen gebogen ist, während sein Unterschenkel wieder zurück und leicht nach aussen gewinkelt ist. Auf dem breit und deutlich hervortretenden Oberschenkel liegt das Gewand glatt auf; vor dem zurücktretenden Unterschenkel bildet es eine nach unten sich ständig verbreiternde Fläche, die, in der Mitte flach gedrückt, erhöhte, grätige Ränder hat, die die Fläche konturieren. Typisch ist dabei die Bildung von zwei Linien — als Falten kann man sie kaum bezeichnen — die, über das vorgestellte Spielbein laufend, ihren gemeinsamen Ausgangspunkt vor der Hüfte haben, dann, sich stetig etwas voneinander trennend, bis zum Knie verlaufen, um oberhalb des Fusses wieder zusammen zu treffen. Sehr charakteristisch ist die Behandlung des Gewandes über der Brust. Angespannt durch den aufgepressten rechten Arm zieht sich der Mantel in ganz scharfen wagerechten Parallelfalten, die in ihrer Schärfe wie erhöhte Linien wirken, straff über die Brust.

Zwischen den parallelen scharfen Horizontalgraten dieser Falten liegt das Gewand wie festgebügelt an; zwischen ihnen bilden sich äusserst charakteristische zungenförmige Flächen, die aussehen, als wäre ein Bügeleisen über den Stoff gefahren, vor dessen Spitze er sich in einer ganz scharf geknickten Falte gestaut hätte. — Unterhalb beider Arme fällt der Mantel in flachen, gefalteten Gehängen herab; auf der konvexen Seite ist dies vielfach gefaltet, sind seine Wellungen röhrenartig rundlich, und daher die undulierenden Linien seines Saumes rundlich und kurz gebogen und verhältnismässig kompliziert. Dies Gehänge schmiegt sich der Körperbiegung völlig an, während das auf der konkaven Seite vom Unterarm herabfallende Gehänge sich natürlich dem Körperumriss nicht anschmiegen kann sondern vertikal herabhängt; es ist ganz flach und einfach gefaltet, nur ganz gering gewellt, so dass der Saum einen ganz einfachen, grossgeschwungenen, undulierenden Verlauf hat. — Sehr charakteristisch ist auch die Bildung zweier tiefer, spitz - dreieckiger Schüsselfalten unterhalb des linken Ellenbogens; die obere ist in die untere hineingeschachtelt; in ihrer scharfkantigen, dreieckig - spitzen Form erinnern sie an die Gestalt von Schiffsschnäbeln.

Es bleibt uns noch übrig, den Kopf des Engels zu betrachten. Wir sagten schon, dass er die allgemeine Körperbiegung durch seine Neigung, die Drehung der Schultern durch sein Drehen mitmacht. Auf einem dünnen zylindrischen Hals sitzt der breite Kopf. Es ist charakteristisch, wie energisch an allen Stellen das Knochengerüst betont wird. Es ist, als straffe sich die Haut so über den Knochen, wie der Mantel über der Brust. Eine breite, hohe runde Stirn wird durch fast wagerechte Augenbrauen begrenzt und geht in die breiten, kaum eingezogenen Schläfen über. Noch mehr verbreitert sich das Gesicht in Höhe der Backenknochen, um von hier aus in ein kurzes, rundliches Kinn und in ganz breite Kiefer überzugehen, die vom Kinn aus ganz wagerecht zurückgehen und dann plötzlich senkrecht zu den Ohren hin umbiegen;

hierdurch besonders entsteht der Eindruck der kolossalen Breite des Kopfes, während das Gesicht eigentlich mit seinem kurzen, rundlich-spitzen Kinn ein schmaleres, nach unten zugespitztes Oval hat. Die wagerechten Augenbrauen gehen in den geraden kurzen eingesattelten und nicht weit aus der Fläche des Gesichtes hervorspringenden Nasenrücken über. Der untere Teil der Nase mit den grossen Nasenlöchern ist breit und wie flach gedrückt. Der Mund verzieht sich zu einem breiten Lächeln, dass das ganze Untergesicht in Mitleidenschaft zieht. Die Oberlippe ist sehr breit und in ihren Winkeln in die Höhe gezogen. In den Mundwinkeln liegen breite, flache Grübchen. Die Unterlippe ist kürzer als die Oberlippe und stark unterschnitten. Eine Falte zieht sich, um das Lachen anzudeuten, von beiden Nasenwinkeln um die Mundwinkel und Grübchen herum, wobei sie bis zur Mitte der Backen kommt; dort biegt sie plötzlich, fast eckig zum Kinn herab um. Die Augen sind ganz flach geschlitzt und liegen tief zwischen den sehr scharf geschnittenen Lidern. Das obere Lid ist gewölbt, das untere flach; es hat sogar eine ganz leise Biegung nach oben, so dass für die Augen selbst nur ein schmaler Schlitz bleibt. Das untere Lid ist doppelt unterschnitten: einmal von einer Vertiefung, die vom inneren Augenwinkel ausgeht, am Nasenrücken entlang läuft und unter dem Lid nach der Backe hin umbiegt; sie bildet die untere scharfe Begrenzungslinie des Lides und endigt mit scharfer Spitze unter dem äusseren Augenwinkel. Zwischen sie und das Auge schiebt sich ein zweiter scharfer flacher Einschnitt, der am äusseren Augenwinkel ausgeht und ungefähr unter der Mitte des Auges, zwischen diesem und der anderen unterschneidenden Eintiefung in einer Spitze endet. Durch diese doppelte scharfe Unterscheidung erscheint das Lid wie vorgeklappt, und der Eindruck des Blinzelns, der schon durch die schlitzartige Schmalheit des Auges erreicht war, wird dadurch noch sehr verstärkt. Vom Scheitel herab, auf dem die Haare flach liegen, fallen sie zu beiden Seiten auf die Schultern in eng korkzieherhaft gedrehten Locken herab.

Ein Diadem in Form eines schmalen Blumenkranzes liegt auf dem Haar.

Bei der Beschreibung der anderen Figuren können wir uns bei der grossen Aehnlichkeit mit der Figur des Engels füglich kürzer fassen. Wir kommen zur Figur der betenden Frau auf dem Altar. Sie ist zwei bis drei Zentimeter kleiner als der Engel, obwohl sie in ihrer jetzigen Aufstellung — ihre Plinthe ist weniger tief eingelassen als die der anderen Figuren — höher wirkt. Die Plinthe hat die gleiche Form wie beim Engel, sie ist ca. 25 cm tief, ca. 35 cm breit. Die Masse entsprechen also denen des Engels fast genau. Die Körperbiegung dieser Figur ist der des Engels entgegengesetzt; die linke Hüfte ist ausgebogen; sie hat linkes Standbein, rechtes Spielbein. Der Oberkörper ist der Biegung nicht so stark unterworfen wie beim Engel; er richtet sich ziemlich gerade auf, obgleich auch hier die Schulter über dem Standbein die höhere ist. Ganz leicht ist der Oberkörper nach rechts, auf den Engel zu, gedreht. Diese Drehung ist bei dem leicht geneigten Kopf zu fast Dreiviertelprofil verstärkt; leicht faltend legt sie die Hände vor der Brust zusammen, so dass die Fingerspitzen einander kreuzen, die Handflächen der senkrecht in die Höhe gebogenen Hände sich einander ganz nahe kommen. Die Oberarme hängen, leicht vom Körper gelöst, lose herab; die Unterarme liegen wagerecht vor dem Körper. Bekleidet ist die Figur wie der Engel mit langem engärmeligem Untergewand und dem halblangen Mantel; die Aermel sind mit einer engen Knopfreihe versehen. Ueber den Kopf gezogen trägt sie ein dünnes Kopftuch mit plissiertem Rand. Die Gewandbehandlung ist die gleiche wie bei dem Engel. Wir sehen die gleiche Einbeziehung des Körpers in einen schmalen, parallel konturierten, gebogenen Streifen. Wir haben dieselben hauptsächlichen Motive: die grosse Falte, die von der Hüfte des Standbeins zum Fusse des Spielbeins verläuft, die sich nach unten verbreiternde Falte über dem Spielbein, die zwischen diesen beiden Falten sich bildende dreieckige Vertiefung, den Uebergang in die wagerechte Faltenbespannung

des Oberkörpers durch zwei hervorragende Schüsselfalten, die scharf eingebügelten Falten auf dem Oberkörper, das Einhängen des rechten Armes in die Mantelschlinge, das Ueberhängen des Mantelstoffes über der Linken mit der Bildung der schiffsschnabelartigen Schüsselfalten darunter, das flachanliegende Gehänge mit dem undulierendem Saum unter dem linken Arm, das weiter abhängende unter dem rechten. Etwas wird das Schema der Figur dadurch verändert, dass die Faltenpartie, die den Uebergang zwischen Beinen und Oberkörper vermittelt, bei der betenden Frau vom Spielbein ausgeht, also auf die andere Seite geschoben ist als beim Engel. Dadurch tritt auch die beim Engel sich rund durchs Gewand drückende Form des Oberschenkels nicht so breit und glatt hervor, da schon schüsselartige Faltengrate auf ihm liegen. Das Kopftuch, dessen vorderer plissierter Saum bis zur Mitte des Kopfes zurückgeschoben ist, liegt ganz flach auf, löst sich beim Herabfallen leicht vom Kopf ab und faltet sich ganz flach um; auf der linken Seite hängt es über die Schulter glatt herab; von der rechten Schulter aus ist es straff, wagerecht über die Brust gezogen; der Saum ist nur ganz gering bewegt. Die Kopfbildung ist der des Engels ganz nahe verwandt. Die Lockenbewegung ist aus der korkzieherartigen Drehung zu einer schlängelnden Bewegung gemildert; über der Stirn flach aufliegend, bilden die Haare bei den Backen eine breite Welle, um dann in dünnerem, sich schlängelndem Fluss auf die Schultern herabzufallen. Das Gesicht, dessen Einzelformen denen des Engels völlig entsprechen, hat ein etwas länglicheres Profil, und die Züge, die bei dem Engel durch das breite Lachen etwas grimmassenhaft wirkten, haben hier einen ausserordentlich reizvollen sinnenden Ausdruck. Die Linien des Mundes haben hier, wo sie nicht durch das Lachen verzogen sind, einen feinen bewegten Schwung, die Oberlippe ist gewölbt und in den Winkeln herabgezogen. Die Unterlippe ist, wie beim Engel, kurz. Alle anderen charakteristischen und nicht zu verkennenden Einzelformen der Nase, der Augen, der Kinnpartie, der Backenknochen, der Stirn entsprechen genau den beim Engel beschriebenen Bildungen.

Es ist unmöglich, die selbstverständlich zusammengehörenden Figuren, zeitlich zu trennen.[28]) Eine deutlichere stilistische Uebereinstimmung ist schlechterdings unmöglich.

Ebenso ist es mit der dritten Figur auf dem Altar, der Maria Magdalena. Sie ist ca. 132 cm hoch; die, wie bei den anderen Figuren geformte Plinthe ist 25 bis 26 cm tief, 33 bis 34 cm breit. Die Figur hat linkes Stand-, rechtes Spielbein wie die Maria; der Oberkörper ist wieder stärker mit in die Gesamtbiegung einbezogen, die rechte Schulter ist die höhere und leicht zurückgeschobene. Der Kopf ist nach vorne geradeaus geneigt und steht senkrecht. Durch diese Verschiebung des Kopfes gegen die Drehung der Schultern wird die Gesamtkurve der Figur S-förmig. Der rechte Arm entspricht in seiner Haltung genau dem linken des Engels: Der kurze Oberarm liegt am Körper an, der Unterarm ist gerade nach vorne gestreckt und dabei etwas unter die Wagerechte gesenkt. Die Hand ist genau in der leichten Art geöffnet wie die des Engels und hält einen, an mehreren langen Ketten hängenden Weihrauchkessel. Die linke Hand trägt auf wagerecht geöffneter Handfläche eine zylindrische Salbbüchse. Auch dieser Arm ist bis zum Ellenbogen fest an den Körper angelegt, dann wagerecht nach vorne gewinkelt. Die Kleidung ist die gleiche wie bei den zwei anderen Figuren. Hinzu kommt ein Kinntuch, das eng um das Kinn liegt und den Hals bedeckt; es hat, wie das Kopftuch, einen plissierten Saum. Wieder ist das Schema der Gewandbehandlung genau das gleiche. Hier sind auch, was bei der Maria durch das veränderte Motiv der gefalteten Hände nicht möglich war, die vom Arm aus über den Körper gehenden Schüsselfalten genau wie beim Engel ausgebildet. Die Faltenspannung über der Brust ist etwas enger und mehr kleingefältelt als beim Engel und etwas weniger schematisch; sie liegt auch nicht ganz so wagerecht wie beim Engel, sondern fällt etwas mehr nach der Spielbeinseite hinüber. Die Einzelbildungen aber sind genau gleich; vor allem sehen wir hier auch die zungenförmigen, wie hineingebügelten, flachen Partien. Die Locken sind wieder korkzieherhaft gedreht. Der

Ausdruck des Gesichts, das in allen Einzelformen genau dem der beiden anderen Figuren entspricht, wirkt durch die gerade Kopfhaltung etwas starrer als bei den anderen Figuren; der etwas maskenhaft erstarrte Ausdruck wird zum Teil auch durch das Kinntuch hervorgerufen, das das Untergesicht in harten Linien überschneidet und die Bewegung der Oberfläche verdeckt.

Mit aller Sicherheit, die stilistische Uebereinstimmung geben kann, müssen wir auch bei der Magdalena die Hand des gleichen Meisters erkennen, der die beiden anderen Figuren auf dem Altare gefertigt hat. Eine engere Beziehung, als zwischen diesen drei Figuren besteht, ist nicht denkbar. Wenn nicht die gleiche Gewandbehandlung bis in alle Details hinein schon beweisend wäre, so wird die Zusammengehörigkeit doch durch die absolute Gleichartigkeit der Gesichtsbildung vollständig sicher. Besonders in der Profilansicht wird die Uebereinstimmung sofort überzeugend: Die kurzen, platten, eingesattelten Nasen mit ihrem wieder vorspringenden breiten unteren Teile, die hohen runden Stirnen, die geschlitzten Augen mit den doppelt unterschnittenen unteren Lidern, das vielfache Einschneiden von modellierenden Linien in den Wangen, unter den Augen, um den Mund herum, wodurch die Oberfläche des Gesichts unruhig, fast zerfetzt erscheint, sind Eigentümlichkeiten, die über den Werkstattzusammenhang hinaus die Arbeit einer Hand kundtun.

Es unterliegt keinem Zweifel, dass die jetzige Aufstellung der Figuren nicht die ursprüngliche ist. Lucanus[29]) erwähnt bei seiner Beschreibung des Domes vom Jahre 1837 in der Marienkapelle die Figuren der Anbetung „an den Wänden auf Konsolen und unter spitzen Blätterdächern“ und fährt dann fort: „Der Altar ist ohne Schmuck, die hölzernen Figuren wertlos“. Hölzerne Figuren sind jetzt nicht mehr in der Kapelle; man wird sie unter den im Kapitelsaal aufgestellten zu suchen haben. Auch das Verzeichnis von Haber[30]) vom Jahre 1728 erwähnt die drei Figuren nicht. Allerdings ist seine sonst so genaue Aufzählung gerade bei der Marienkapelle lückenhaft. Er sagt das selbst; nach der Erwähnung der

heiligen drei Könige, des Reliefs der Geburt Christi in der nördlichen Wandnische vom Jahre 1514, das sich noch dort befindet, fährt er fort: „Sonst findet sich in dieser Kapelle noch unterschiedliches, welches sich besser ansehen lässt, als es hier mag beschrieben werden“.

Nun hat im 19. Jahrhundert eine Umänderung der Kapelle stattgefunden. Im Jahre 1848 liess der Domprediger Augustin die Marienkapelle in eine Taufkapelle umgestalten. [31]) Leider finden sich gar keine Angaben über die Art der damaligen Umänderung; auch in den Bauakten fand ich nur die Bitte des Dompredigers um einen Kostenanschlag zur Umänderung der Kapelle. [32]) Darin ist aber nur von der Notwendigkeit eines neuen Bodenbelags, einer Ausbesserung der Wände, der Anbringung eines eisernen Abschlussgitters der Kapelle die Rede. Immerhin ist es aber äusserst wahrscheinlich, dass bei dieser Umänderung der Kapelle die Aufstellung der drei Figuren auf dem Altar und ebenso die Aufstellung der Madonnenfigur aus der Werkstatt des Minden-Halberstädter Meisters in der Nische der Südwand stattgefunden hat.

Wenn es also sicher ist, dass die drei Figuren ursprünglich nicht auf dem Altar standen, so fehlt es doch ganz an Angaben darüber, wo ihr früherer Aufstellungsort war. Haber erwähnt die Figuren nirgends; sein Verzeichnis ist aber von grösster Ausführlichkeit und nur bei der Beschreibung der Marienkapelle nicht ausführlich, was er, wie wir sahen, ausdrücklich hervorhebt. Es fragt sich also, ob die Figuren vielleicht an anderer Stelle in der Marienkapelle gestanden haben können. Um aber an die Beantwortung dieser Frage herangehen zu können, müssen wir zuerst die inhaltliche Beziehung der Figuren zu einander kennen; wir müssen also versuchen, eine Deutung der Figuren zu finden.

Dabei müssen wir uns hüten, uns durch die jetzige Zusammenstellung der Figuren beeinflussen zu lassen; sie beweist nichts für ihre inhaltliche Zusammengehörigkeit; und wir dürfen nicht vergessen, dass wir damit rechnen müssen, dass eventuell noch zugehörige Figuren nicht mehr vorhanden sind.

Zunächst scheint mir eines äusserst wahrscheinlich zu sein: die Zugehörigkeit der Maria Magdalena mit Salbbüchse und Weihrauchkessel zu einer Darstellung des heiligen Grabes. Es fragt sich, ob die beiden anderen Figuren zu einer solchen Szene auch gehören könnten. Bei dem Engel kann diese Möglichkeit zugegeben werden; er wäre als Engel am Grabe denkbar trotz seines „vergnügten Lächelns“, das wir zweifellos mehr für den Versuch einer Wiedergabe von Anmut als von Gemütsbewegung halten müssen. Es ist aber durchaus üblich, dass der Engel am Grabe sitzend dargestellt ist. Unwahrscheinlicher noch ist die Zugehörigkeit der betenden Frau zu einer solchen Gruppe. Es ist durchaus anzunehmen, dass sie bei einer Darstellung des heiligen Grabes auch Salbbüchse und Weihrauchkessel trüge.

Es bietet sich nun ohne weiteres eine andere Deutungsmöglichkeit. Der Engel und die betende Frau fügen sich bequem zu einer Darstellung der Verkündigung zusammen. Zuzugeben ist, dass das Händefalten für die Maria der Verkündigung nicht gebräuchlich ist; aber es ist in der Zeit, in die die Figuren gehören, in der der Zwang der Ikonographie gelockert ist, doch durchaus nicht unmöglich. Wohl können wir aber in dem, die allgemeine Körperbiegung unterbrechenden Zurückweichen des Oberkörpers der Maria, einen Anklang an das gebräuchliche Abwenden der Maria bei der Verkündigung erblicken. Auch auf den Ausdruck von leiser Wehmut im Gesicht der betenden Frau dürfen wir nicht zu viel Wert legen. Denn einmal ist es sehr fraglich, wieweit er beabsichtigt ist, andererseits aber ist es sicher, dass dieser Ausdruck zum grossen Teil auf dem Vorhandensein dunkler Flecke über den Augenbrauen der Frau hervorgerufen wird, durch die diese wie schmerzlich emporgezogen wirken; bei genauerem Betrachten erkennen wir, dass die skulpierte Form der Augenbrauen genau den geraden, wagerechten Verlauf hat wie bei den anderen Figuren. Es fragt sich, ob die Ergänzung des in der Hand des Engels liegenden abgebrochenen Gegenstandes uns Aufschluss über die Frage geben könnte. Das scheint

mir nicht möglich; denn einmal scheint mir die Ergänzung fraglich, und andererseits würden die möglichen Ergänzungen zu einem Spruchband, zu einem Szepter bei beiden Darstellungen angebracht sein. Mir scheint allerdings, wie schon hervorgehoben wurde, die flache, bandartige Form des Gegenstandes in der Hand mit den zwei Dübellöchern übereinander am ehesten für die Ergänzung mit einem Schriftband zu sprechen.

Ich glaube, dass die Unwahrscheinlichkeit der Zugehörigkeit der betenden Frau zu einer Gruppe der Frauen am Grabe dafür spricht, dass sie und der Engel zusammen eine Verkündigungsdarstellung bildeten, obgleich ich eine sichere Entscheidung darüber nicht für angebracht halte.

Auch die Frage, ob die drei Figuren ursprünglich für die Marienkapelle bestimmt waren, lässt sich nicht mit Sicherheit beantworten. Denn die enge stilistische Zusammengehörigkeit mit den Figuren der Anbetung, mit deren Behauptung wir hier vorgreifen, die völlige Gleichheit der Masse mit diesen, das gleiche rötliche Sandsteinmaterial, können natürlich einen gleichen Aufstellungsort nicht beweisen. Immerhin ist es aber wahrscheinlich, dass einem Meister die Gesamtausschmückung der Kapelle übertragen wurde. Es kommt hinzu, dass sich absolut keine Angaben über das Vorhandensein der Figuren an anderen Stellen des Domes finden, und dass die Möglichkeit ihrer Aufstellung in der Kapelle durchaus gegeben ist. Wir haben in der Kapelle zwei, in der Grösse passende Konsolen, je eine an der Nord- und Südwand, auf denen sich jetzt männliche Heiligenfiguren ganz geringer Steinmetzenarbeit aus der Zeit um 1400 befinden. Diese beiden Konsolen würden für eine Aufstellung der Verkündigungsgruppe ausserordentlich geeignet sein. Rechnen wir aber mit einer Verkündigungsgruppe, so kommt hinzu, dass sich diese sehr gut in den Zusammenhang mit der Anbetung der Könige einfügen würde und dass der Altar der Kapelle gleich nach der Fertigstellung im Jahre 1362 der Maria der Verkündigung geweiht wurde, und das Fest der Verkündigung Mariae in der Kapelle besonders gefeiert wurde. [33])

Als Aufstellungsort für eine Darstellung der Frauen am Grabe, für deren Vorhandensein die Figur der Maria Magdalena spricht, würde sich die 1,80 m breite Nische in der Südwand, in der jetzt die erst im 19. Jahrhundert dort aufgestellte Madonna steht, ausgezeichnet eignen. Hierzu muss allerdings erwähnt werden, dass sich ein Altar der Maria Magdalena im Dom befand, dessen Aufstellungsort fraglich ist, der 1333 erwähnt wird. [34]) Es muss also mit der Möglichkeit gerechnet werden, dass wir in der Maria Magdalena eine für diesen Altar berechnete Einzelheiligenfigur haben.

Eine sichere Antwort lässt sich also m. E. auf die Frage der Aufstellung ebensowenig geben wie auf die nach dem Inhalte der Darstellung. Ich halte es aber für das wahrscheinlichste, in den Figuren auf dem Altar die Gruppe einer Verkündigung und den Rest eines heiligen Grabes zu sehen, die beide in der Kapelle aufgestellt waren.

Wir haben die Behauptung der stilistischen Zusammengehörigkeit der besprochenen Figuren mit denen der Anbetung vorweggenommen. Deren nähere Beschreibung, zu der wir uns nun wenden, wird diese Behauptung bestätigen. Wir beginnen die Einzelbetrachtung mit der Figur des jüngsten Königs auf einer Konsole zwischen dem nördlichen und nordöstlichen Fenster der Kapelle. Die Höhe der Figur beträgt mit Krone 142 cm. Die Plinthe, geformt wie die der Figuren auf dem Altar, hat eine Breite von ca. 30 cm, eine Tiefe von ca. 20 cm. Diese etwas geringeren Masse sind die Folge einer starken Abrundung der Ecken zum Zweck der Aufpassung auf die Konsole. Der König ist im Zeitkostüm dargestellt. Ein engärmeliges, sich fest an den Körper anschmiegendes Gewand, das auf der Vorderseite geknöpft ist, bedeckt den Oberkörper; unterhalb der Hüften, wo es durch einen breiten Gürtel, an dem das kurze Schwert hängt, gegürtet ist, erweitert es sich rockartig und fällt bis über die Kniee herab. Ein langer Mantel ist über der rechten Schulter durch eine Knopfreihe zusammengehalten und fällt auf dem Rücken und auf beiden Seiten der Figur bis auf den Boden herab. Der König bringt ein mit

Beschlag verziertes Horn als Geschenk dar. Es liegt in der rechten Hand, die wagerecht geöffnet über der rechten Hüfte liegt; die Linke fasst den in die Höhe ragenden breiten unteren Teil des Hornes vor der Mitte der Brust, indem sie sich von vorne flach darauf legt. Durch diese Armhaltung ist der Fall des Mantels bestimmt. Die rechte Hälfte des Stoffes fällt, zwischen den Körper und den rechten Unterarm gepresst, unter diesem herab. Die linke Hälfte zieht sich von der rechten Schulter aus quer über die Brust, legt sich über den wagerecht vor dem Körper liegenden linken Unterarm und fällt von hier aus auf der linken Seite herab. So wird die mittlere Partie des Körpers von der Brust abwärts nicht vom Mantel bedeckt. Die Beine sind von engen trikotartigen Beinkleidern umhüllt, weiche Stoffschuhe schmiegen sich — wie bei den bisher beschriebenen Figuren auch — an die breiten Füsse an und laufen in eine scharfe Spitze aus. Der König steht mit rechtem Stand-, linkem Spielbein; die rechte Hüfte ist ausgebogen, die rechte Schulter die niedrigere und zurückgeschobene. Der Kopf ist leicht nach links gedreht, wenig nach rechts geneigt, das Kinn ist leicht gehoben. Die Bedingungen für die Faltengebung sind nun hier durch die veränderte Tracht andere als bisher. Vielmehr als bis jetzt macht sich bei dieser Figur der Körper geltend, der durch das Gewand nicht so wie bei den anderen Figuren verhüllt ist. Wir sehen eine ziemlich starke Einziehung des Körpers über den Hüften, den Bauch dagegen rundlich vortreten. Das hier eng anliegende Gewand ist durch ganz flache lineare wagerechte Faltenzüge belebt. Unterhalb des Gürtels fällt der Rock in Röhrenfalten herab, die der Länge nach rinnenartig flach gedrückt erscheinen, wobei sich an den Rändern einer solchen flachen Rinne ganz dünne Röhren bilden. Den geringen Höhenunterschieden entsprechend bewegt sich der Saum in vielfachen kleinen Biegungen. Ueber dem Oberschenkel des Spielbeins, das vorgestellt ist und das Knie leicht nach aussen biegt, liegt der Stoff glatt auf. Vom Knie abwärts fallen zwei kurze Tütenfalten von geringer Plastik. Ueber den Schenkel aber

ziehen sich jene zwei Linien, die wir an der gleichen Stelle beim Engel beobachteten. Auf dem Mantel über der Brust finden wir die gleichen gespannten parallelen Faltenzüge, die wir bei den anderen Figuren sahen, mit den eingebügelten Flächen dazwischen. Auf der linken Seite fällt der Mantel flach herunter; im unteren Teil legt sich der Stoff in derselben flachen, von einer glatten Saumlinie begrenzten Weise, wie an der gleichen Stelle beim Engel, doppelt. Die gleichen flachrunden Röhrenfalten wellen hier den Stoff. Unter dem rechten Arm bilden sich die typischen scharfen Schüsselfalten, darunter hängt der flach sich faltende Gewandfall mit der einfach und weich undulierenden Saumlinie herab. Sehen wir also in den Faltenmotiven schon eine grosse Verwandtschaft mit den anderen Figuren, so wird durch die Kopfbildung die enge Beziehung zu ihnen gesichert. Der König trägt eine Krone. Der Reif sitzt ziemlich hoch auf dem Kopf; darunter schiebt sich, wie beim Engel unter dem Diadem, über der Stirn eine Locke hervor. Vorne und auf beiden Seiten steigen vom Reif gebuckelte Blattpalmetten auf. Der Kopf selbst aber verrät sofort seine enge Verwandtschaft mit den bisher beschriebenen. Hier haben wir wieder die Korkzieherlocken wie beim Engel, die kurze eingesattelte, sich unten verbreiternde Nase, die runde Stirn, die doppelt unterschnittenen unteren Augenlider, die breiten Backenknochen, die vielfachen, modellierenden Linien um Nase, Augen und Mund herum. Nur einen Unterschied zeigt die Gesichtsbildung gegen die bisherige: Die Augen sind weit geöffnet, das untere Lid ist nach unten ausgewölbt. Es ist das ein erster Anhalt, die Figuren der Anbetung für später als die auf dem Altar zu halten.

Wir kommen zu der Statue des zweiten Königs, an dem Pfeiler zwischen dem östlichen und nordöstlichen Fenster. Seine Höhe beträgt 132 cm, die Plinthe, geformt wie bisher, ist 39 cm breit, 28 cm tief. Auch dieser König ist im Zeitkostüm dargestellt. Der Rock aber hängt etwas tiefer herab als beim jüngsten König, und er hat den Mantel, der auf Seiten und Rücken auch bis zum Boden hängt, quer über den

Leib gezogen, wo er bis zu den Knieen herabreicht. Den rechten Arm hat er in genau gleicher Weise wie der Engel in der Mantelschlinge, er zeigt mit ausgestrecktem Zeigefinger auf den Pokal, den er auf der flachgeöffneten Linken trägt. Genau wie beim Engel ist dabei die Haltung des rechten Armes; genau wie bei der Maria Magdalena die des linken Armes; genau wie diese die Salbbüchse, hält er den Pokal auf der wagerecht geöffneten Hand. Bei dieser Figur sind, da der Oberkörper wieder vom Mantel bedeckt ist, die Vorbedingungen für die Faltengebung ähnlich wie bei den Figuren auf dem Altar; und wir sehen nun auch von den Knieen aufwärts wieder die uns bekannte typische Behandlung mit den zwei hauptsächlichen Schüsselfalten in der gleichen Richtungsverschiebung gegeneinander wie bei den anderen Figuren, wir erkennen die flachen Parallelfalten über der Brust, die hineingebügelten zungenförmigen Flächen. Der Rock hängt wie beim jungen König in Röhrenfalten über dem rechten Standbein, liegt wie bei diesem und beim Engel flach auf dem Oberschenkel des vorgestellten Spielbeins, hat wie bei beiden die zwei linienartigen Faltenzüge und wie beim jungen König die zwei Tütenfalten unter dem Knie; unter den Armen sehen wir die bekannten Gehänge. Der Kopf ist wie der der Maria, von der breiten, sich vom Kopf abwellenden Haarmasse begrenzt. Ein halblanger, leicht welliger, in der Mitte geteilter Vollbart umgibt das Kinn; ein lockiger Schnurrbart hängt über die Mundwinkel herab und vereint sich hier mit dem Vollbart. Der Mund ist leicht, wie sprechend geöffnet; die obere Zahnreihe wird dadurch sichtbar. Wieder ist die Kopfbildung durchaus die bekannte; wieder aber sind die Augen weit geöffnet. Und der stilistische Fortschritt, den wir hierin schon beim jungen König erkannten, zeigt sich beim zweiten deutlicher auch in der Gewandung: Obgleich, wie wir beschrieben, alle Einzelheiten des Schemas die gleichen geblieben sind, hat sich doch eine Wandlung vollzogen. Die einzelnen Falten sind runder, schwerer und weicher geworden: sie treten in erhöhter Plastik aus der Oberfläche heraus; die Faltenrücken sind breiter.

Ganz deutlich zeigen das die grossen Schüsselfalten vor der Körpermitte, die Röhrenfalten des fallenden Rocks, am deutlichsten aber die Faltengehänge unter den Armen. Hier hat das flache Uebereinanderliegen des nur leicht gewellten Stoffes aufgehört. Rundliche Tütenfalten hängen herab; dadurch wird die Gesamtmasse des Gehänges breiter, der undulierende Saum in seinen Windungen rundlicher und komplizierter. Es ist das ein erstes Zeichen des Abgehens vom ganz zeichnerischen, kaligraphischen Stil, der nur mit Linien rechnete, zu einem mehr malerischen, mehr die Oberfläche bewegenden, einem mehr mit Licht und Schatten rechnenden Stile. Trotzdem aber ist der Zusammenhang mit den Figuren auf dem Altar ein ganz enger, wie die Beibehaltung des Gesamtschemas und die absolut gleiche Kopfbildung beweisen.

Der älteste König, zwischen Ost- und Südostfenster — seine Plinthe ist ca. 37 cm breit und 26 cm tief — kniet nach links hin. Doch kommt mehr ein sich zum Knieen Niederbeugen als ein wirkliches Knieen zum Ausdruck, denn das rechte niedergebeugte Knie berührt den Boden nicht. Der rechte Oberschenkel ist gering nach vorne gestreckt, das Knie dann rechtwinklich gebogen, so dass der Unterschenkel nach rückwärts abwärts gerichtet ist; der linke Oberschenkel ist fast wagerecht nach vorne gerichtet, das Knie wieder rechtwinklig gebogen. Der Fuss steht gleich vor und gleich unterhalb des rechten Kniees auf dem Boden auf. Um den linken Fuss und das rechte Knie zu unterstützen, ist ein ansteigendes Terrain angegeben. Der Oberkörper des Königs ist gerade aufgerichtet, der Kopf in den Nacken zurückgelegt. Auf der vorgestreckten Linken trägt er einen Kelch, dessen Deckel er mit der Rechten öffnet. Er ist mit einem engärmeligen Untergewand und einem Mantel, der, von beiden Schultern herabfallend, ihn rings umwallt, bekleidet. Die Vorbedingungen für die Drapierung dieser Figur sind durch die veränderte Körperstellung ganz anders als bei den bisherigen. Hatten wir dort in der Hauptsache stets eine zusammenhängende Vorderfläche, innerhalb deren sich das gleiche Schema der Faltenzüge

ausbreitete, so haben wir bei dem knieenden König — abgesehen vom viel bewegteren Kontur — vor allem viel bedeutendere Unterschiede zwischen vor- und zurücktretenden Teilen der Figur. Bei ihr ist keine gleichmässige vordere Ebene vorhanden, die sich nach einem bestimmten Schema von Schönlinigkeit beschreiben liesse. Hier haben wir in der Hauptsache zwei hintereinanderliegende Ebenen; eine vordere, von der rechten Körperseite von der Schulter abwärts über das rechte gebogene Bein herab gebildete, und eine rückwärtige Ebene, die sich vom linken Arm abwärts über das linke gewinkelte Bein zieht. In diesen zwei Ebenen breitet sich der Fall des Mantels in der Hauptsache aus. Trotz des veränderten Vorwurfs aber treffen wir die einzelnen uns bekannten Faltenmotive in anderer Zusammenstellung wieder, die gleichen Buchstaben sozusagen zu anderen Wörtern und Sätzen zusammengefügt. Zunächst sehen wir die grosse aufschleifende Falte, die bei den Standfiguren von der Standbeinhüfte zum Spielbeinfuss lief. Sie läuft hier in absolut entsprechender Bildung mit den Knickungen, mit dem zuerst vertikaleren, dann sich stärker kurvenden Fall, zuletzt dem Aufschleifen und dem flächigen Aufliegen des Stoffes auf dem Boden von der linken Hüfte herunter. Zunächst zieht sie sich vor das rechte Knie, wo sie sich stärker biegt und immer mehr aus der Tiefe nach vorne herauskommt, bis sie auf dem vorderen Plinthenrand unterhalb des rechten Schienbeins aufliegt. Die scharfe Eintiefung, die wir bisher neben dieser Falte beobachteten, bildet sich auch hier und zwar zwischen ihr und dem rechten Bein, das sich durch diese tiefe Umrandung in seinem Kontur deutlich unter dem Mantelstoff abzeichnet. Ueber den Oberschenkel aber laufen die strichartigen Faltenerhöhungen, die wir bei den anderen Figuren an der gleichen Stelle fanden. Diese lösen sich dann — die eine unterhalb des Kniess, seinen Kontur umschreibend, die andere in parallelem Zuge darüber — zu zwei Schüsselfalten, die sich nach der Wade hinziehen, um die der Stoff sich fest herumwickelt; auch die Form des Unterschenkels prägt sich

deutlich unter dem Gewand aus und auf diesem finden wir dann, parallel zu dem Verlauf der aufsteigenden Teile der Schüsselfalten, die flachen, uns bekannten Faltenzüge mit den zungenförmigen Flächen dazwischen. Von dem linken Knie aber senkt sich das bekannte Faltengehänge mit dem undulierenden Saum herab; hier, wie beim zweiten König, ist es aus ziemlich rundlichen Tütenfalten gebildet. Der stark in den Nacken zurückgelegte und leicht nach rechts geneigte Kopf zeigt die absolute Uebereinstimmung aller Einzelzüge mit denen der bisherigen Figuren; da er auch bärtig ist, ähnelt er im Gesamteindruck am meisten dem zweiten König. Charakteristisch für ihn aber ist der sehr breite lange Vollbart, der in der Mitte geteilt und leicht gewellt ist, vor allem aber der kahle Schädel, von dem nur hinter dem Ohr, das sich an dem rundem glatten Kopf sehr deutlich markiert, eine dünne wellige Haarsträhne zum Nacken herabfällt.

Die letzte der Figuren, die Madonna der Anbetung, am Pfeiler zwischen dem südlichen und südöstlichen Fenster, zeigt uns, da sie sich bei der gleichen Stellung und Drapierung wie die Figuren auf dem Altar, besonders zum Vergleich eignet, in besonderer Deutlichkeit sowohl dem engen Zusammenhang mit diesen wie die stilistische Weiterentwicklung.

Sie steht frontal, mit linkem Spielbein, rechtem Standbein, mit nach links ausgebogener Hüfte. Das Kind sitzt auf der linken Hand der Madonna. Der Arm, der das Kind trägt, ist, im Schultergelenk gerade neben dem Körper herabhängend, im Ellenbogen wagerecht nach vorne gewinkelt. Das Kind sitzt auf der gerade nach vorn gestreckten Hand, von vorne gesehen ausserhalb des Körperkonturs der Madonna oberhalb der Hüfte. Es sitzt ganz steil aufgerichtet nach links, so, dass die Rückenlinie fast senkrecht aufsteigt. Die Beine gehen — das rechte innere ein wenig vom linken abgespreizt, ein wenig mehr als dieses gehoben — doch im allgemeinen nebeneinander wagerecht bis zum Knie, die Unterschenkel senkrecht nach unten. Die Schulter des Kindes liegt in einer Höhe mit der der Mutter. Da beide den Kopf ziem-

lich gerade erhoben haben, so entsteht zwischen ihren Köpfen ein scharfer, im allgemeinen rechteckiger Einschnitt. Das rechte Händchen legt das Kind auf die Brust der Madonna, das linke legt es in den Schoss. Der Oberkörper des Kindes ist nackt; um Hüften und Beine hat es ein Mäntelchen geschlungen. Die Madonna hält den rechten Arm in jener steifen, nicht vom Körper gelösten Weise wie die Maria Magdalena, wobei der Unterarm gerade nach vorne gerichtet und etwas unter die Wagerechte gesenkt ist. In der Hand hält sie genau in der gleichen Art wie der Engel den Rest eines abgebrochenen Gegenstandes von ähnlicher, aber etwas rundlicherer Form als das Bruchstück in der Hand des Engels. Ausserdem richtet es sich nach aufwärts — beim Engel war es abwärts gerichtet — und es ist am oberen Ende mit einem runden Dübelloch versehen, so dass wir hier ohne weiteres einen senkrecht stehenden kurzen Blütenzweig oder ein kurzes Szepter einsetzen dürfen. Bekleidet ist die Madonna mit dem engärmeligen Untergewand, dem Mantel, dem Kopftuch genau wie die anderen Figuren. Und wir finden nun hier auch das bekannte Schema der Drapierung wieder: die grosse schleifende Falte von der linken Hüfte zum rechten Fuss, die nach unten sich zuspitzende muldige Eintiefung zwischen den Beinen, die parallelen Konturlinien des Unterkörpers, die flachgedrückte, nach unten sich ständig verbreiternde Falte vor dem Unterschenkel des Spielbeins, die zwei grossen Schüsselfalten von den Hüften aus in der bekannten Bewegung, die scharfe Parallelfältelung über der Körpermitte, die Faltengehänge unter beiden Armen. Wir sehen aber auch deutlich die Weiterentwicklung zur grösseren Bewegtheit und zu grösserer Plastik. Die Faltengehänge unter den Armen sind viel bewegter geworden und liegen weniger am Körper an. Doch bleibt auch hier die Eigentümlichkeit bestehen, die auch bei allen anderen Figuren zu beobachten war, dass auf der ausgebogenen Standbeinseite das Gefälle länger herunterfällt, aber flacher aufliegt, auf der anderen Seite kürzer ist, aber weiter absteht; und dass der undulierende

Saum bei dem längeren, flacheren Stück in einfacher weicher Zickzacklinie bis unter den Arm heraufläuft, während er sich auf der anderen Seite in kleineren, stärkeren Rundungen bewegt aber dafür am unteren Ende haften bleibt. Die Zunahme der Bewegung zeigt sich nun bei der Madonna, wie wir es auch bei dem zweiten König schon beobachteten, darin, dass die Tütenfalten plastischer werden, wodurch der Eindruck des flächig Gefalteten vermindert wird, wodurch sich aber auch der Gesamtkontur der Figur verändert. Viel mehr als bei den früheren Figuren verbreitert sich die mittlere Partie; es entsteht eine direkte Unterbrechung und Einziehung des Konturs in der Kniehöhe. Der Ansatz hierzu war bei den Figuren des Altars durchaus auch vorhanden, deutlich besonders bei der betenden Frau; aber während man dort das Bestreben sieht, diese durch die Kleidung entstehende Unterbrechung des Konturs möglichst zu mildern, sieht man dies Bestreben hier mindestens nicht mehr. Es ist aber wichtig dabei, dass das aus dem Kontur Heraustreten des Gehänges einseitig bleibt und zwar auf die konkave Seite der Figur beschränkt bleibt. Eine bedeutsame Veränderung ist auch auf der mittleren Partie des Körpers vor sich gegangen. Bei den bisherigen Figuren sahen wir, wie die Schüsselfalten zu einer allgemeinen wagerechten Parallelität von Falten, die nur ganz gering nach unten ausgekurvt waren, überleiten. Hier sehen wir ein Uebergehen zu flachen, aber nach oben ausgebogenen Falten. Es entsteht dadurch ein ganz anderes Bild: Die untere Schüsselfalte scheint sich nach oben zu einem Oval zu schliessen; in der Mitte dieses Ovals liegt die zweite, flacher verlaufende Schüsselfalte. So bildet sich hier gerade auf der Körpermitte ein in seinem Zusammenhang stark hervortretendes Rund. Dem entspricht das Vorstrecken des Bauches, das die Figuren auf dem Altar nicht hatten. Das ist nicht nur durch das Tragen des Kindes hervorgerufen, sondern durchaus ein Zeichen sich wandelndem Stilgefühls. Doch beweisen auch hier wieder die Einzelheiten der Faltenbildung, wie die Bildung und Haltung der Hände, vor allem aber die Gesichtsbildung den

innigen Zusammenhang mit den früheren Figuren. Das Gesicht wird umhüllt von einem Kopftuch von genau der gleichen Bildung, mit genau der gleichen charakteristischen Art des Aufliegens auf den Schultern, mit genau dem gleichen einmaligen Umschlagen des Saumes zu beiden Gesichtsseiten wie bei den anderen weiblichen Figuren. Das Haar, gleich in der Bildung der parallel eingeritzten welligen Linien, fällt insgesamt jedoch glatter herab. Schon bei der betenden Frau auf dem Altar sahen wir ja keine Korkzieherlocken mehr, während der junge König sie wieder hatte; bei der Madonna aber ist der Fall der Haare doch noch glatter als wir ihn bisher sahen. Das Gesicht zeigt ganz die typischen Einzelformen. Man braucht nur auf die doppelt unterschnittenen Augenlider hinzuweisen, auf die kurze eingesattelte breite Nase, die runde Stirn, das apfelförmige kleine Kinn. Man würde auch bei dem Gesicht von einer Zunahme der Breite sprechen können, zeigte nicht der Engel schon eben diese breite Gesichtsbildung. Vergleicht man allerdings diesen Marienkopf mit dem der betenden Frau auf dem Altar, so ist die Verbreiterung auffallend. Auch hier haben wir wieder die weitgeöffneten Augen.

Schliessen wir das Ergebnis der bisherigen Betrachtung zusammen, so können wir sagen: Wir haben eine Gruppe eng zusammengehöriger Werke; innerhalb dieser aber eine Trennung in ältere und jüngere Arbeiten. Es wird nicht nur durch die Gleichheit des Schemas der Schulzusammenhang sicher, sondern durch die absolute Gleichheit kleiner Einzelzüge besonders in der Gesichtsbildung die Eigenhändigkeit eines Meisters äusserst wahrscheinlich gemacht.

Wir haben nun in dem Datum der Fertigstellung der Marienkapelle — sie wurde 1362 erbaut — einen Anhalt zur Datierung der Werke. Wir sind aber nicht ohne weiteres berechtigt, dies Datum für die Datierung der Figuren zu benutzen, da wir in Halberstadt kein Vergleichsmaterial haben, um die Figuren in eine Entwicklung einreihen zu können oder ihre Datierung durch die anderer Arbeiten

unterstützen zu können. Wir müssen uns daher nach verwandten Werken an anderem Orte umsehen, und solche bieten sich reichlich dar.

Zunächst haben wir in der Grabstatue des Bischofs Otto von Hessen [35]) im südlichen Chorumgang des Magdeburger Doms ein Werk, das seine Verwandtschaft mit unserer Gruppe auf den ersten Blick verrät. Vergleichen wir die Figur mit denen in Halberstadt — am besten mit der Figur des Engels, — so erkennen wir zunächst die völlige Gleichheit des Schemas und darüber hinaus — es lohnt sich nicht, die Hauptmotive im einzelnen noch einmal zu beschreiben — eine stupende Uebereinstimmung in den Einzelheiten der Behandlung. Am meisten in die Augen springt die Gleichheit der scharfen, gebügelten Falten über der Brust, die allerdings beim Magdeburger Bischof noch schärfer und noch schematischer gereiht sind als beim Halberstädter Engel. Wir sehen dann die ganz gleichartig verlaufenden Linienzüge über dem vorgestellten Oberschenkel; hinzu kommt die absolut gleiche flache Art der Faltung der Mantelgehänge unter den Armen, die gleiche geschmeidige Art der Saumbewegung. Vor allem aber fällt die ganz gleiche Gesichtsbehandlung auf; der einzige Unterschied zwischen dem Engels- und dem Bischofskopf ist der verschiedene Ausdruck, hier Lachen, dort Ernst. Wir finden alle bekannten Einzelzüge wieder: Die Behandlung der Augenlider, deren doppelte Unterschneidung, die charakteristische Bildung der Nase, des Mundes, des Kinns, die gleiche Form der Korkzieherlocken, die gleiche kleine Haarrolle über der Stirn; wir erkennen sogar auf der Mitra die gleichen rosettenartigen Bildungen wie auf dem Diadem des Engels. Man könnte den Vergleich noch durch viele andere Einzelzüge bereichern; aber mir scheint, dass die Beziehung so in die Augen springt, dass es überflüssig ist, den Vergleich im einzelnen weiterzuführen. M. E. ist die Gleichartigkeit der Einzelbildungen so gross, dass wir berechtigt sind, in der Figur des Bischofs eine Arbeit desselben Meisters zu sehen, der die Skulpturen der Halberstädter Marienkapelle schuf.

Es bietet sich uns aber noch mehr Vergleichsmaterial dar: Zunächst noch im Magdeburger Dom selbst in dem Retabel des Elisabethaltars [36]). Auch dieses gehört ganz offensichtlich in die gleiche Gruppe wie die bisher besprochenen Skulpturen. Es entsteht hier allerdings für die Vergleichung die Schwierigkeit, dass sich die Faltenbehandlung in Folge der Kleinheit der Figuren etwas ändert. Durch das nähere Zusammenschieben der Falten entsteht eine belebtere Oberfläche, und daraus resultiert eine geringere Anwendung jener charakteristischen flachgebügelten Falten. Doch finden wir diese auch; zum Beispiel auf dem Schurz des Schmerzensmannes. Es kommt hinzu, dass die Proportion der Figuren etwas gedrungener ist; doch erklärt sich das ohne weiteres durch den Druck der Einrahmung. Die grosse Verwandtschaft zeigt sich aber wiederum — ganz abgesehen von der Gleichheit des Schemas der Figuren, die sofort in die Augen springt — durch die ganz gleiche Kopfbildung. Man vergleiche den Kopf der Elisabeth mit dem der Maria Magdalena in Halberstadt, auch den typisch gleichen Fall des Kopftuches mit dem einmaligen Falten des Stoffes neben den Wangen, dem gleichartigen Aufliegen auf den Schultern mit dem nur einmal in der Mitte gefalteten Saum; andererseits den Kopf des Bischofs auf dem Retabel mit dem der Grabplatte; auch hier wieder solche Details wie die kleine Haarrolle über der Stirn. In den Einzelheiten der Gesichtsbildung finden wir alle bekannten Züge wieder. Die Bildung der schmerzlich verzogenen Stirn mit der kleinen Querfalte über dem Nasenrücken, den von hier aus sich in die Stirn herauf und gewölbt auseinander ziehenden Falten, den parallelen Querfalten darüber, finden wir ebenso bei dem Bischofsgrab wie beim Schmerzensmann und der bärtigen Figur in der rechten Ecke der Retabel. Immerhin scheint es mir hier zweifelhaft, wenn auch nicht unwahrscheinlich, dass auch das Retabel vom gleichen Meister angefertigt worden ist.

Die enge Zusammengehörigkeit dieses Werkes aber mit den bisher besprochenen wird noch sicherer — und dadurch

überdies die Beziehungen zwischen Halberstadt und Magdeburg noch enger — dadurch, dass sich in Halberstadt noch eine Skulptur befindet, die den innigsten Zusammenhang mit dem Retabel verrät, und deren Besprechung wir aus diesem Grunde bis hierhin verschoben haben. Es ist dies die Figur des Schmerzensmannes, die sich jetzt im nördlichen Chorumgang an der Aussenwand befindet. Zunächst ist es sicher, dass er nicht etwa in die Frage nach der Deutung der Figuren auf dem Altar mit hineinzubeziehen ist. Er ist kleiner als alle anderen Figuren in Halberstadt, deren Masse ja annähernd übereinstimmten; während alle anderen Skulpturen eine Höhe von 130 bis 140 cm hatten, ist er ungefähr 115 cm hoch. Er steht ganz frontal; beide Beine sind gestreckt; der Oberkörper neigt sich leicht nach der linken Seite, so dass die rechte Schulter höher liegt als die linke. Der Kopf ist wenig nach rechts geneigt und gedreht. Beide Arme hängen bis zum Ellenbogen lose herab, legen sich dann wagerecht vor den Körper, so dass der rechte Unterarm über dem linken liegt. Die linke Hand legt sich flach vor den rechten Unterarm. Ein Schurz ist um die Hüften geschlungen und reicht bis unter die Kniee; er ist fest um die Beine gezogen; auf beiden Seiten hängen Zipfel bis zu den Knieen herab. Auf Christi Kopf liegt die Dornenkrone in einer Form, die anmutet wie ein dicker gewundener Strick. Ein spitzer, ganz wenig gescheitelter und gewellter Bart umrahmt Kinn und Wangen. Der Mund ist leicht geöffnet; wie bei dem zweiten König wird dadurch die obere Zahnreihe sichtbar. Die Haare fallen zu beiden Seiten in einer schmalen Strähne, die sich vor den Ohren abbauscht, darunter wenig schlängelt, herab. Auf der Schulter teilen sie sich in je drei Strähnen. Die Zugehörigkeit zur Halberstädter Gruppe beweist sofort der Kopf, der in allen Zügen mit dem des zweiten Königs völlig übereinstimmt. Der Schmerzensausdruck ist nur leicht angedeutet durch ein Emporziehen der Augenbrauen über der Nase, durch zwei senkrechte kurze Falten zwischen ihnen und eine Anzahl von wagerechten Falten auf der Stirn. Der Schurz ist fest um die Beine gezogen, so, dass

deren Kontur deutlich markiert ist und die Formen von Schenkeln und Knieen sich scharf darunter ausprägen. Er liegt doppelt. Der Saum des oberen Stückes läuft von der rechten Hüfte über den Oberschenkel hin bis unter das linke Knie, wo er nach rückwärts umbiegt; von dem Saum des unteren Teiles, der in der Gegenrichtung, von der linken Hüfte zum rechten Knie verläuft, wird nur das Stück unter dem rechten Knie sichtbar. Gleich unter dem oberen Rand des Schurzes spannt sich eine geradgezogene aber ziemlich stark vorspringende Schüsselfalte von Hüfte zu Hüfte, darunter liegen noch zwei schüsselartige Falten, die beide von der rechten Hüfte ausgehen. Da der Stoff fest auf dem Körper aufliegt und sich spannt, so sind sie über den Schenkeln ganz strichartig dünn und scharf und verbreitern sich nur zwischen den Schenkeln, wobei sie aber den geraden gespannten Zug beibehalten. Zwischen diesen Falten, besonders auf dem linken Oberschenkel, erkennen wir die bekannten flach gebügelten zungenförmigen Flächen mit den scharfen Graten wieder. Die beiden Zipfel des Schurzes schmiegen sich an den Körper an; in ihrem oberen Teil liegen sie flach auf, wobei sich die Faltengrate des Schurzes darunter durchdrücken und den Saum des Zipfels entsprechend bewegen; die unteren Teile hängen etwas freier. Der rechte Zipfel faltet sich einmal wellig, wobei der Saum eine ganz einfach undulierende Bewegung macht; der linke ist durch Tütenfalten, durch die die Bewegungen des Saumes runder und kürzer werden, etwas stärker gewellt. Die Behandlung des Körpers und der Gliedmassen ist unbeholfen und schematisch.

Ein Vergleich mit dem Schmerzensmann des Retabels zeigt sofort die enge Zusammengehörigkeit. Kleine Unterschiede sind vorhanden: Der Körper der Magdeburger Figur neigt sich nach der anderen Seite, der Kopf folgt der Neigung, die Arme sind etwas mehr vom Körper abgespreizt. Auf der rechten Seite des Schurzes vor der Hüfte befindet sich eine Knotung, wogegen der Gekreuzigte über ihm ganz die gleiche Schurzlage hat wie der Halberstädter Schmerzensmann. Mit

Ausnahme dieser wenigen äusserlichen Veränderungen stimmen die beiden Figuren völlig überein: Vor allem in so charakteristischen Details wie der Lage des Schurzes mit den zwei diagonal laufenden Säumen, mit den zwei überhängenden Zipfeln, ebenso in der Faltengebung, in der Bildung des Kopfes, der Haare, der Dornenkrone. Es hiesse, die eben gemachte Beschreibung wiederholen, wollte man die Details der Bildung auch dieses Christus hervorheben. Auch die Körperbildung ist völlig die gleiche, im Ganzen wie in allen Details; man vergleiche die stumpf abgeschnittenen breiten Füsse, die Konturlinien der Beine oder ein solches Detail wie die Bildung des Nabels.

Wir haben also in dem Schmerzensmann eine Figur, die auch in die Gruppe der Skulpturen der Marienkapelle hineingehört; m. E. beweist die völlige Identität des Christuskopfes mit dem des zweiten Königs, dass auch der Schmerzensmann eine Arbeit des gleichen Meisters ist; diese Figur aber unterstützt ausserdem die Behauptung der Zugehörigkeit des Retabels zu unserer Gruppe, die wir zunächst von einem anderen Ausgangspunkt her festgestellt hatten.

Das Retabel des Elisabethaltars führt uns nun noch weiter; es steht in einer offenbaren Beziehung zum Severi-Sarkophag in Erfurt [37]). Man vergleiche die Figur des Bischofs auf dem Retabel mit der Bischofsfigur zur Linken des Severus auf der Platte mit der Darstellung seiner Inthronisation. Die eine ist sozusagen das Spiegelbild der anderen, da der Magdeburger Bischof nach rechts, der Erfurter nach links gewendet ist, bei beiden aber der vordere Arm die gleiche Bewegung macht; die gleiche Bewegung trotz des verschiedenen Motivs; denn der Magdeburger Bischof segnet, der Erfurter reicht dem Severus den Bischofsstab. Bei der stupenden Uebereinstimmung der Stellung genügt es, auf einige Details hinzuweisen, die für den Zusammenhang beweisend sind. Da ist vor allem das charakteristische Motiv zu beachten, dass sich zwei aufschleifende Falten auf dem Boden begegnen, von denen

die eine vom Rücken herunter kommt und nach dem vorgestellten Fuss verläuft, die andere von dem Knie des vorgestellten Beines herabgleitet; dann das Auseinanderfalten des Schlitzes der Dalmatica zwischen diesen beiden Falten, das Herabfallen des Saumes der Casula vom vorderen Arm mit dem einmaligen Umlegen über dem Unterarm, das vorhangartige Herabfallen der Casula vom rückwärtigen Arm mit den Schüsselfalten, die Faltengebung der Casula unter dem vorderen Arm mit zwei stärkeren Schüsselfalten, die vom Ellenbogen ausgehen, und von denen die obere flach unter dem Oberarm herläuft, die andere bis zum Gesäss herabfällt, die bewegteren kleineren Schüsselfalten dazwischen, der eine scharflinige Grat vor der untersten Schüsselfalte. Hinzu kommt die ähnliche Bildung der Krümmung des Bischofsstabes mit dem dreiteiligen gebuckelten Blatt, die wiederum auch der Form beim Grabmal des Otto von Hessen entspricht. Vor allem aber sehen wir auch hier wieder das gleiche bekannte Schema der Kopfbildung. Zum Ueberfluss ist die Ornamentierung der Mitra des Bischofs auf dem Severisarkophag genau die gleiche wie beim Otto von Hessen. Sehen wir den Kopf des Severus auf dieser Platte an, so erkennen wir das gleiche Schema wie beim zweiten König in Halberstadt, bei dem Betenden rechts auf der Platte die Faltenziehung über der Nase wie bei den zwei Schmerzensmännern. Sehen wir uns die Platte des Sarkophags an, die die Anbetung der Könige darstellt, so erkennen wir sogleich die grosse Aehnlichkeit des knieenden Königs mit dem knieenden in Halberstadt. Auch hier haben wir wieder die Uebereinstimmung vieler Details, wie das glatte Herabfallen des Mantels vom rückwärtigen Arm herunter auf den Oberschenkel des auftretenden Beins, wie die hinter dem Ohr herabfallende wellige Haarsträhne. Bei den beiden anderen Königen haben wir die gleichen hochsitzenden Kronen mit der gleichen Palmettenbildung wie in Halberstadt, beim mittleren das gleiche Motiv des Zeigens auf den Kelch, den bis zu den Knien hängenden Mantel, den leicht geöffneten Mund. Bei der Frau des Severus auf der Platte mit der „häuslichen Szene“

erkennen wir die ganz enge Beziehung in der Kopfbildung, in der Lage des Kopftuches zu der heiligen Elisabeth in Magdeburg. Auf der Platte mit dem „Wunder der Bischofswahl" mögen wir bei dem Priester, der den Severus am Mantel hält, die linearen Falten über dem vorderen Knie beobachten, bei den Köpfen beider Kleriker aber die Verwandtschaft mit dem Kopf des Magdeburger Bischofsgrabes.

Die Beziehung ist deutlich und sehr nahe, am auffallendsten wohl mit dem Retabel des Magdeburger Elisabethaltars, was sicher zum grossen Teil an der Kleinfigurigkeit beider Werke liegt.

Es ist ganz klar, dass wir nun auch die Deckplatte des Severisarkophags mit in die Betrachtung hineinziehen müssen; und da sehen wir nun das Schema im Ganzen und alle Einzelzüge in vollständiger Klarheit und in der ganzen Schärfe wie beim Halberstädter Engel und beim Magdeburger Bischof. Es ist nicht angebracht, wieder den ganzen Vergleich durchzusprechen, der nur eine Wiederholung der oft beschriebenen Eigentümlichkeiten sein könnte. Die absolute Gleichheit erstreckt sich bis auf alle Details, auch die ornamentalen des Bischofsstabes, der Mitra, des Diadems auf dem Kopf der Tochter des Severus, das dem des Halberstädter Engels gleich ist.

Eins unterscheidet allerdings die Deckplatte von allen bisher betrachteten Werken: Die höhere künstlerische Qualität. Es ist dies ein Werk, in dem das kaligraphische Stilgefühl der Epoche mit höchster Eleganz zum Ausdruck kommt; es zeigt eine Schärfe und fast ziselierte Feinheit der Details, die es weit über die anderen Skulpturen hinaus erhebt. Dadurch verlieren die Köpfe auch trotz des ganz gleichen Schemas dies etwas Zerfetzte der Bildung, das die bisherigen hatten, wo die einzelnen Teile, Falten und Erhöhungen und Einsenkungen unvermittelter nebeneinander standen; hier haben wir im Gegensatz dazu eine Unterordnung aller dieser Details unter eine grosse weiche Gesamtform. Erwähnt muss werden, dass

dies Relief auf der gleichen Stufe der Entwicklung steht, wie die älteren Werke in Halberstadt und der Bischof in Magdeburg; es hat noch völlig den älteren zeichnerischen Stil.

Unbegreiflicherweise haben nun Buchner [38]) und nach seinem Vorgang Greinert [39]) dies Werk aus dem natürlichen Zusammenhang mit den Seitenplatten des Sarkophags herausgerissen und in Beziehung zu Werken gesetzt, die mit ihm nichts anderes gemein haben als die ungefähr gleiche Entstehungszeit. Greinert nimmt dabei eine „Anpassung“ an den Stil der Seitenplatten an. Es kann hier nicht die Aufgabe sein, genauer auf diese Frage einzugehen; das muss der Spezialforschung überlassen bleiben. Immerhin aber müssen wir unseren Standpunkt, soweit das zur Klarlegung der einen uns beschäftigenden Gruppe notwendig ist, andeuten.

Buchner scheidet den von ihm so genannten Meister der Barfüsserkirche und den Meister Gehart. Dem ersteren gibt er die Grabsteine des Johannes von Lepanto, des Ludwig von Marronia und des Heinrich von Frimar in der Augustinerkirche, die Grabplatte des Theodorich von Lichtenhayn in der Predigerkirche, die Grabsteine der Cinna von Vargula und des Albert von Beichlingen in der Barfüsserkirche und die Deckplatte des Severisarkophags. [40])

Ich weiss in der Tat nicht, was dazu führen konnte, so verschiedenartige Werke einem Meister zuzuschreiben. Die dafür angegebenen Gründe sind aber auch nur sehr allgemeiner Natur und gehen nicht über Andeutungen allgemeiner Stilverwandtschaft, die eben in der ähnlichen Entstehungszeit gegeben ist, heraus. Ganz zu trennen sind m. E. von den anderen Skulpturen die Grabmäler der Augustinerkirche, wiederum abzuscheiden sind die untereinander allerdings verwandten der Barfüsserkirche; der Grabstein der Predigerkirche fällt ganz aus der Reihe heraus und vor allem tut das die Platte des Severisarkophags. Andererseits hat nun Buchner die Seitenplatten des Severisarkophags von der Deckplatte getrennt; ich will nicht behaupten, dass sie von der gleichen Hand sind, obgleich sie einander unendlich viel näher stehen

als die von Buchner demselben Meister zugeschriebenen Stücke; sicher aber, das hat unsere Untersuchung, hoffe ich, bewiesen, gehören sie in allerengsten Schulzusammenhang zu einander; und wenn der Meister der Deckplatte die Seitenplatten nicht eigenhändig gearbeitet hat, so sind sie doch ganz offenbar unter seiner Leitung und in seiner Werkstatt entstanden. Jedenfalls ist es ganz unmöglich, die Seitenplatten dem Meister Gehart zuzuschreiben, von dem die bezeichnete Madonna in der Severikirche [41]), der ihr gegenüberstehende Johannes und die heilige Katharina [42]) an einem Pfeiler des Mittelschiffs sind, die in Kopf- und Gewandbildung ihre Beziehung zu französischen Werken nicht verleugnen können. Diese Köpfe mit dem breiten hohen Obergesicht, dem kurzen schmalen Untergesicht, dem schmalen Mund, der schlanken Nase zeigen einen gänzlich abweichenden und sehr charakteristischen Typ. Die Gewandbehandlung mit dem strahlenförmigen Ausgehen der Falten von einem Punkte aus, mit der einen, mehrmals unterschnittenen Schüsselfalte, mit der parallelen Faltenanordnung über dem Unterkörper, hat mit dem bestimmten Schema unserer Gruppe nicht mehr gemein als die Aehnlichkeit ähnlichen Zeitstils.

Noch klarer aber wird die Zusammengehörigkeit der von uns aufgestellten Gruppe dadurch, dass wir die Herkunft ihres Stiles nachweisen können. Er nimmt seinen Ausgang von dem der Schule des Nürnberger Lorenzportals. Dies beweist nicht nur die Kopie der Gruppe der Anbetung aus dem Lorenzportal auf der Seitenplatte des Severisarkophags, sondern auch eine Menge einzelner Züge. Greinert [43]) hat schon hierauf hingewiesen und auch darauf, dass die Kreuzigungsgruppe des Lorenzportals vorbildlich für verschiedene Erfurter Kreuzigungen ist, die er in Beziehung zu Meister Gehart setzt, wir in Beziehung zum Meister des Severisarkophags setzen müssen. Es kommt hier die Kreuzigung von der Andreaskirche [44]) in Betracht und das Epitaph mit der Kreuzigung im Erfurter Museum [45]). (Der Gekreuzigte der letzteren zeigt sich auf den ersten Blick als dem Halberstädter und Magdeburger Schmerzens-

mann eng verwandt). In dem Gekreuzigten des Lorenzportals erkennen wir ausserdem die Aehnlichkeit mit dem Gekreuzigten des Elisabethaltars in Magdeburg, mit dem Schmerzensmann dieses Altars und mit dem Halberstädter Schmerzensmann. Wir haben die Krone in der Form des gewundenen Stricks, den angepressten Schurz mit der einen grossen Schüsselfalte gleich unter dem unteren Rand. Man vergleiche die Frauen aus dem Felde mit dem bethlehemitischen Kindermord im Lorenzportal, mit denen auf der Platte des Severisarkophags mit der häuslichen Szene. Vor allem aber sehen wir in Nürnberg die Kopftypen unserer Gruppe vorgebildet: Die breiten Gesichter mit den abwallenden schlängelnden Locken; man vergleiche dazu den Christustyp in Nürnberg oder den Petrus beim jüngsten Gericht, die Köpfe der Klagenden bei der Grablegung. Und dann haben wir hier vor allem das Schema vorgebildet mit der starken Unterscheidung von Stand- und Spielbein mit der grossen Schleiffalte von der Standbeinhüfte zum Fuss des Spielbeins, mit den zu einer Parallelfältelung überleitenden Schüsselfalten.

Fassen wir unser bisheriges Ergebnis zusammen, so haben wir eine Gruppe von Werken, die durch eine ganz feste Schultradition zusammengehalten werden, in Erfurt, in Halberstadt, in Magdeburg, aufgestellt und wir erkannten die Herkunft des Stiles dieser Schule aus Nürnberg.

Die Verbreitung der Werke dieser Schule ist nun aber grösser als wir sie bis jetzt schilderten; vor allem in Erfurt selbst; wo dann noch eine Anzahl von Skulpturen hinzukommt, die eine Einwirkung der zwei Richtungen des Meisters Gehart und des Meisters des Severisarkophags aufeinander zeigen, wie z. B. die Madonnenstatue an der Neuwerkkirche[46]), womit nicht behauptet wird, dass diese Madonna nicht dem Gehart selbst angehören könnte. Werke aber, die ganz eng in unsere Gruppe gehören, sind die Figuren am Querschiff der Marienkirche in Mühlhausen in Thüringen, die Bischofsstatue im Braunschweiger Dom, das Tympanon und die Skulpturen am Portal der Vorhalle des Meissener Doms. Auch in Halber-

stadt selbst kommen noch Figuren hinzu: Die drei Figuren der Dëesisdarstellung in Nischen unter dem Gesims des Chors der Liebfrauenkirche. Ihr hoher Aufstellungsort erschwert die genauere Beurteilung. Doch gehören sie offenbar in unsere Gruppe und scheinen den Skulpturen der Marienkapelle ganz nahe zu stehen.

Es fragt sich nun, in welcher Weise wir uns die Verbreitung dieses, zu so festen Formeln gekommenen Stiles vorzustellen haben. Dass es sich um eine direkt von Nürnberg ausgehende Ausstrahlung handeln könnte, scheint mir unmöglich. Denn die Werke zeigen an den verschiedenen Orten eine zu grosse Gleichartigkeit des Stiles untereinander, die eine gleichmässige Abwandlung von den Formen der Nürnberger Skulpturen bedeutet und die Festlegung zu diesem ganz bestimmten Schema voraussetzt. Wir müssen daher annehmen, dass dieser Stil, dessen Wurzeln allerdings in Nürnberg liegen, vor seiner Ausbreitung eine ganz feste Konsolidierung gefunden hat. Soweit der jetzige Denkmälerbestand hierüber ein sicheres Urteil erlaubt, muss man die Festlegung dieses Stiles in Erfurt annehmen. Denn während die Werke an allen anderen Orten nur sporadisch auftreten, sind sie in Erfurt selbst ganz allgemein verbreitet; und in Erfurt findet sich auch, wie schon angedeutet wurde, eine Vermischung dieses Stiles mit dem des Meisters Gehart. Das spricht für ein dauernderes Arbeiten der Werkstatt in Erfurt. Demnach müssen wir uns die Ausstrahlung dieses Stiles von Erfurt ausgehend denken.

Es bleibt uns nun noch übrig, eine zeitliche Festlegung der Werke unserer Gruppe zu versuchen. Zunächst ist es klar, dass wir es mit Werken des hohen 14. Jahrhunderts zu tun haben. Das zeigt auf den ersten Blick die Unterordnung der Figuren unter die einheitliche starke Biegung, der ausgesprochen kaligraphische Faltenstil, die hagere Bildung der Köpfe. Einen genaueren Anhalt zur Datierung aber gibt uns das Erbauungsdatum der Marienkapelle in Halberstadt. Sie ist im Jahre 1362 fertig geworden. Jedenfalls sind also die sicher für sie gearbeiteten Figuren der Anbetung nicht vor

1362 entstanden. Wir sahen, dass diese die spätesten Arbeiten aus der ganzen Gruppe sind, erkannten aber auch, dass der Zusammenhang zwischen ihnen und den älteren Figuren auf dem Altar ein so enger ist, dass an eine grosse Differenz in der Zeit ihrer Entstehung nicht gedacht werden kann. Es fragt sich, ob die von uns herangezogenen Magdeburger und Erfurter Skulpturen Anhalt zu festerer Datierung geben, aus der wir auf die der Halberstädter Arbeiten rückschliessen könnten. Bischof Otto von Hessen, dessen Grabstein die gleiche Stilstufe repräsentiert wie die Figuren auf dem Altar in Halberstadt, ist 1361 gestorben. Dies ist ein Datum, das ganz vorzüglich zu dem Datum der Erbauung der Kapelle in Halberstadt passt. Nun hat Rosenfeld [47]) angenommen, dass der Grabstein zu Lebzeiten des Bischofs angefertigt sein müsse, da er Portraitähnlichkeit zeige. Dies wird aber dadurch hinfällig, dass wir in dem Kopf des Bischofs die für die ganze Gruppe typische Kopf- und Gesichtsbildung in allen Einzelheiten deutlich erkannten. Rosenfeld erkennt den gleichen Kopftyp bei dem Bischof auf dem Retabel des Elisabethaltars, hält ihn auch für ein Portrait des Bischofs Otto und glaubt daher, dass auch dieses Retabel noch zu Lebzeiten des Bischofs entstanden sein müsste. Er unterstützt diese Ansicht dadurch, dass er urkundlich nachweist, dass der Elisabethaltar zwischen 1331 und 49 errichtet worden ist. Wir sind aber durchaus nicht berechtigt, darum anzunehmen, dass auch das Retabel vor 1349 fertig war. Man könnte ebensogut eine auch von Rosenfeld nachgewiesene Dotierung des Altars im Jahre 1367 mit der Herstellung des Retabels in Verbindung bringen. Auch die Datierung des Severisarkophags ist nicht gesichert. Buchner [48]) kommt hier zu einer ungefähren zeitlichen Ansetzung, indem er die Erbauungszeit des Severialtars, der 1362 geweiht wurde, und die Ausstattung einer Vikarei an ihm im Jahre 1379 heranzieht und annimmt, dass die Herstellung des Sarkophags in diese Zeit fiele. Ausserdem schliesst er vom Todesdatum der Cinna von Vargula im Jahre 1370 auf die Entstehungszeit des Severisarkophas zurück. Letztere Be-

gründung muss für uns in Wegfall kommen, da wir die Beziehung zwischen dem Grabmal der Cinna und dem Severisarkophag leugnen. Das Weihedatum des Altars aber passt merkwürdig genau zu dem Erbauungsdatum der Marienkapelle und zum Todesdatum des Magdeburger Bischofs.

Jedenfalls scheint es mir ganz unmöglich, die Skulpturen in die erste Hälfte des Jahrhunderts zu rücken; einmal, da das Lorenzportal in Nürnberg vorauszusetzen ist und andererseits, da wir innerhalb der Gruppe, nämlich in den Figuren der Anbetung in Halberstadt, schon ein Uebergehen zum weicheren, bewegteren, malerischen Stil sehen, der uns zwingt ihre Entstehung in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts anzunehmen, die ja überdies durch das Baudatum der Kapelle bewiesen ist. Wenn wir also bei dem merkwürdigen Uebereinstimmen aller Daten, die alle in die 60er Jahre des Jahrhunderts fallen, eine Datierung der Skulpturen in diese Zeit für richtig halten, so wird diese Ansicht noch durch eine von uns noch nicht herangezogene Skulptur unterstützt, die auch in unsere Gruppe gehört und die eine inschriftliche Datierung trägt: Es ist dies die Weihetafel der Elisabethkapelle am Nikolaiturm in Erfurt mit der Darstellung der Kreuzigung mit Stiftern.[49]) Die Zugehörigkeit dieses Reliefs zu unserer Gruppe zeigt sofort ein Vergleich mit der Kreuzigungsdarstellung des Magdeburger Retabels. Die Jahreszahl auf diesem Relief, das Weihedatum der Elisabethkapelle, ist korumpiert; doch lässt sich mit Sicherheit MCCCLXI . . . . . . lesen. Dies Relief ist also zweifellos in den 60er Jahren des 14. Jahrhunderts entstanden. Das berechtigt uns m. E. auch die übrigen Werke der Gruppe in diese Zeit zu setzen, zu der Datierung, die wir auch ohne diese inschriftliche Bestätigung aufgestellt hatten.

Wir fassen zum Schluss das Ergebnis unserer Untersuchung für die Halberstädter Figuren kurz zusammen: Wir haben in ihnen Werke des dritten Viertels des 14. Jahrhunderts. Sie sind Arbeiten eines Meisters, der aus der Erfurter Schule hervorgegangen ist, die am charakteristischsten durch den Severisarkophag repräsentiert wird. Wir sahen

eine ziemlich weite Ausstrahlung dieses Erfurter Stiles, der eine Weiterbildung des Stiles der Skulpturen vom Nürnberger Lorenzportal bedeutet. In den Figuren der Anbetung in Halberstadt erkannten wir die beginnende Weiterentwickelung dieses Stiles zu grösserer Breite und zu malerischerer Gestaltung. Die Untersuchung zeigte die ausserordentliche Wirksamkeit eines einmal festgelegten Schemas, in jedem einzelnen Werk dieser verbreiteten Gruppe die immer völlig gleiche typische Behandlung, die Unterordnung unter die Tradition der Werkstatt. Wir sahen die völlig kanonhafte Festlegung des bis in alle Einzelformen hinein festbestimmten Schemas, die eine individuelle Art kaum zum Ausdruck kommen lässt. Wenn darum in der Zuteilung an einzelne Hände die grösste Vorsicht am Platze ist, so glaubten wir doch innerhalb der Gruppe in den Skulpturen in Halberstadt und der Figur des Magdeburger Bischofs die Arbeiten eines Meisters erkennen zu können. Denn aus der Gleichartigkeit der gesamten Gruppe löst sich doch diese kleinere Gruppe von Werken durch ganz spezielle Eigenarten, besonders in der Gesichtsbildung, heraus; sie wird dadurch aus der Gesamtheit der übrigen Arbeiten doch so deutlich herausgeschält und so eng in sich verbunden, dass wir trotz der angedeuteten Schwierigkeit berechtigt sind, hier eine individuelle Art zu sehen.

Während einzelne Arbeiten der Gesamtgruppe, besonders die Seitenplatten des Severisarkophags durch die Lebendigkeit und lebhafte Art der Schilderung ausgezeichnet sind, beruht der Wert der Halberstädter Arbeiten vor allem in der ganz ausgeprägten Schönlinigkeit, in einem gewissen eleganten Schwung, in der Geschlossenheit der Figuren. Hierin werden sie allerdings noch von dem Meisterwerk der ganzen Gruppe, der Deckplatte des Severisarkophags übertroffen.

Alle Arbeiten aber sind interessant als ganz typische Vertreter des Stiles des 14. Jahrhunderts auf dem Höhepunkt seiner Entwickelung, den sie in voller Klarheit zum Ausdruck bringen. Ihre Qualität aber hebt die Halberstädter Skulpturen über den normalen Durchschnitt von Steinmetzenarbeiten heraus.

Anmerkungen.

1) Abgebildet in: Deutsche Plastik des Mittelalters (Sauerlandt-Langewiesche); dort auch eine Detailaufnahme des Kopfes der Maria.
2) Auf diese Verkürzung des Tragebalkens und auf die Bedeutung der Breite des Tragebalkens in ursprünglicher Form zur Berechnung der Mittelschiffsbreite des früheren Dombaues hat P. J. Meier hingewiesen. Siehe Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg (37. Jahrgang 1902) S. 270—71 (Besprechung von Dörings Halberstädter Inventar.)
3) „Rechts“ und „links“ bei Körperangaben objektiv, sonst subjektiv.
4) Dieser runde Gegenstand stellt offenbar den Stein vor, von dem Jesaias VI, 1 die Rede ist: Da flog zu mir einer von den Seraphen mit einem glühenden Stein in der Hand . . . .
5) Adolph Goldschmidt: Studien zur Geschichte der sächsischen Skulptur in der Uebergangszeit vom romanischen zum gotischen Stil (Sonderabdruck aus dem Jahrbuch der Königlich preussischen Kunstsammlungen. Band 20/21/23).
6) Urkundenbuch des Hochstifts Halberstadt. Herausgegeben von Dr. Gustav Schmidt, I, 449.
7) Monuments Piot 1899, Tafel VII.
8) Oskar Wulff: Cherubim, Throne und Seraphim; Dissertation, Altenburg 1894.
9) Artur Haseloff: Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts. Strassburg 1897.
10) Artur Haseloff: a. a. O.
11) Artur Haseloff: a. a. O.
12) Vergleiche hierzu: W. Vöge, eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends. S. 115, Anm. 9.
13) Adolph Goldschmidt: a. a. O.
14) Adolph Goldschmidt: a. a. O.

15) Adolph Goldschmidt: a. a. O.

16) Abgebildet in: Meisterwerke der Kunst aus Sachsen und Thüringen. Herausgegeben von Dr. Oskar Doering und Prof. Dr. Georg Voss.

17) Eine nicht genügende Abbildung in: Mittelalterliche Baudenkmäler Niedersachsens. Blatt 89.

18) C. Elis: Der Dom zu Halberstadt. Halberstadt 1857.

19) Dr. F. G. H. Lucanus: Der Dom zu Halberstadt. Halberstadt 1837.

20) Abgebildet bei Artur Weese: Die Bamberger Dompskulpturen. Abbildung 25.

21) Abgebildet bei Artur Weese: a. a. O. Abbildung 24.

22) Abgebildet bei Artur Weese: a. a. O. Abbildung 23.

23) Abgebildet bei Artur Weese: a. a. O. Abbildung 21.

24) Siehe: Bau- und Kunstdenkmäler der Kreise Halberstadt Land und Stadt. Bearbeitet von Dr. Oskar Doering. Halle 1902.

25) Vergl. Zeitschrift des Harzvereins. XXIII. 279 und Bau- und Kunstdenkmäler von Halberstadt, Seite 234. Der Ablass ist abgedruckt in: Mecklenburgisches Urkundenbuch. II, 1391.

26) Der Meister des Mindener Masswerkes ist auch in Braunschweig nachgewiesen worden. Von ihm ist dort das Masswerk des östlichen Fensters im Turmgeschoss der Kathrinenkirche. Siehe: Die Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Braunschweig. Herausgegeben vom Geschichtsverein für das Herzogtum Braunschweig. Bearbeitet von P. J. Meier und K. Steinacker. S. 36—37.

27) Ungenügende Abbildung der Figuren auf dem Altar in: Bau- und Kunstdenkmäler von Halberstadt.

28) In den Bau- und Kunstdenkmälern von Halberstadt werden die Figuren auf dem Altar getrennt; die Figuren der betenden Frau und der Maria Magdalena werden für jünger gehalten als die des Engels.

29) Lukanus: a. a. O.

30) C. M. Haber: Kurzgefasste, aber doch gründliche Nachricht von der Hohen Stifftskirchen oder Dom-Kirchen zu Halberstadt. Halberstadt 1728.

31) Elis: a. a. O.

32) Bauakte vom 23. Februar 1848.

33) Urkundenbuch des Hochstifts Halberstadt. IV: Urkunden vom 21. Juni 1362, 22. Januar 1365, 8. März 1415.

34) Bau- und Kunstdenkmäler von Halberstadt. S. 270.

35) Abgebildet in: Rosenfeld: Hessische Denkmäler im Magdeburger Dom in „Hessenkunst 1910“.

36) Siehe Rosenfeld: in „Hessenkunst 1910“ und in: Der Magdeburger Dom, Beiträge für Geschichte und Aesthetik mittelalterlicher Architektur, Ornamentik und Skulptur von R. Hamann und Felix Rosenfeld p. 143, 144.

37) Siehe Otto Buchner: Die mittelalterliche Grabplastik in Nordthüringen. Otto Buchner: Der Severisarkophag zu Erfurt und sein Künstler. (In den Mitteilungen des Vereins für die Geschichte und Altertumskunde von Erfurt. 1903). Hier auch Abbildungen der Skulpturen des Sarkophags. Paul Greinert: Erfurter Steinplastik des 14. und 15. Jahrhunderts.

38) Buchner: Der Severisarkophag etc.

39) Greinert: a. a. O.

40) Abbildungen der Grabsteine in Buchner: Grabplastik in Nord-Thüringen.

41) Abgebildet bei Buchner: Severisarkophag etc.

42) Abgebildet bei Greinert: a. a. O.

43) A. a. O.

44) Abgebildet bei Greinert: a. a. O.

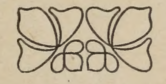
45) Abgebildet bei Greinert: a. a. O.

46) Abgebildet bei Buchner: Severisarkophag etc.

47) „Hessenkunst 1910“ und „Der Magdeburger Dom etc.“ von R. Hamann und Felix Rosenfeld p. 143, 144.

48) In Buchner: Severisarkophag etc.

49) Die Inschrift ist abgedruckt in: Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen. Heft 13. (Erfurt) S. 302.



Lebenslauf.

Ich wurde am 28. November 1884 in Cöln a. Rh. geboren als Sohn des Leutnants, jetzigen Fabrikanten Kommerzienrats Alfred Wolters in Solingen.

Ich besuchte die Realgymnasien in Bonn und Remscheid. Ostern 1904 erhielt ich das Zeugnis der Reife am Realgymnasium in Remscheid, Ostern 1906 das Reifezeugnis eines Gymnasiums vom Provinzial-Schul-Kollegium in Coblenz.

Ich studierte Kunstgeschichte an den Universitäten München, Heidelberg, Bonn, Würzburg, Halle und besuchte die Vorlesungen und Seminare der Herren Professoren Clemen, Curtius, Goldschmidt, Knapp, Pinder, Robert, Thode, Wolters und des Herrn Privatdocenten Dr. Wackernagel.

□□□